

زمن الرواية

(الجزء الثاني)



مركز بحوث وتطوير الدراسات

- هذا زمان الرواية .
- ليته أيضا كان زمان الشعر !
- هل من خصوصية للرواية العربية .
- الحب ونشأة الأدب العربي .
- عندما تلجأ الرواية للمسرحية .
- أيديولوجية بنية القص .
- وجوه الفانتازيا .
- الرواية المصرية بعد الستينيات .
- محتوى الشكل .

ملف خاص عن غالب هلسا .

انتحار النقوش .

انكسار الروح .

أوراق

نقدية

عنايات

وإضاءات

متابعات

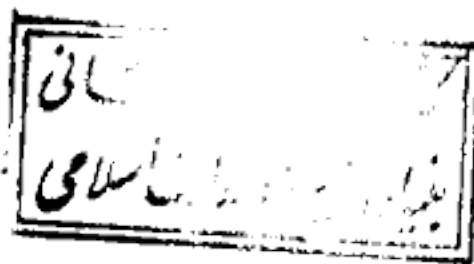
العدد

الثاني عشر

العدد الأول

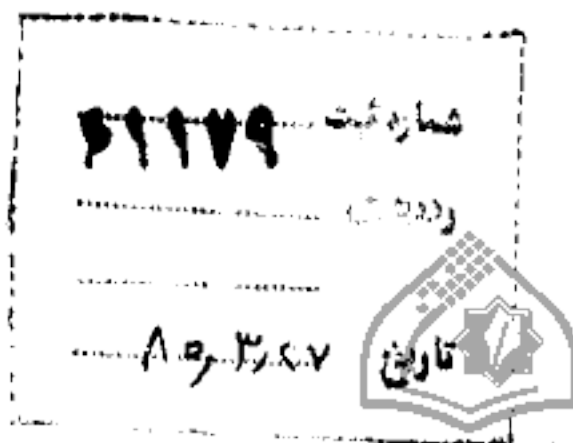
رئيسية

١٩٩٣



فصول

مجلة النقد الأدبي



المجلد
الثاني عشر
المسدد الأول
رقم
١٩٩٣

مركز تحقيقات كويتية علوم إسلامي

زمن الرواية

(الجزء الثاني)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة: سمير سرهان

رئيس التحرير: جابر منصور

ناشر رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: سعيد المسيري

التحرير: حازم شماته

حسين حمودة

وليد منير

مكتبات: أمال صلاح

فاطمة قنديل

عيسى عيسى

فصول

مجلة الفصول



٥٧٧٧

مركز تحقيق تكنولوجيا علوم إرسدى

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار درج - السعودية ٢٠ ريال - موريتانيا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠ بيرة - العراق دينار ونصف - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن ١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - عُمان ٢٠٠ سنت - تونس ١٠٠٠ مليه - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار درج .

• الاشتراكات من الداخل

من سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشا ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

• الاشتراكات من الخارج :

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد . البلاد العربية : ما يعادل ٦ دولارات (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ - فاكس : ٧٥٤٢١٣

• الإعلانات : يعلق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

١٥٠ قرشاً

زمن الرواية

(الجزء الثانى)

● فى هذا العدد :

● مفتتح

— هذا زمان الرواية ، ليتها أبعداً كان زمان الشعر !

— أى زمن هذا ؟

— هذا زمن الرواية مركز تقيت كميتر علوم رسيدي

— الرواية بين زمنيها وزمنها

— هل من خصوصية للرواية العربية

— الحب ونشأة الأدب العربى

— الرواية والحلقات القصصية

— عندما تلجأ الرواية للمسرحية

— مكونات السرد الفانتاستيكي

— التجريب فى نماذج من الأدب الروائى التونسى

— إيديولوجية بنية القص

— وجوه الفانتازيا

— الرواية المصرية بعد الستينيات

— تراجيديا الثورة والقهر فى رواية جيل الستينيات

— فن الرواية الحديثة

رئيس التحرير

على الراعى

شكرى عباد

جبرا إبراهيم جبرا

محمود أمين العالم

محسن جاسم الموسوى

بطرس الحلاق

صبرى حافظ

وليد الخشاب

شعيب حليمى

مصطفى الكيلانى

فريال جبورى غزول

غالى شكرى

فاليريا كيريتشنكو

عبد الرحمن أبو عوف

سمير سرحان

المجلد
الثانى عشر
العدد الاول

ربيع ١٩٩٣

زمن الرواية

(الجزء الثانى)

• آفاق نقدية

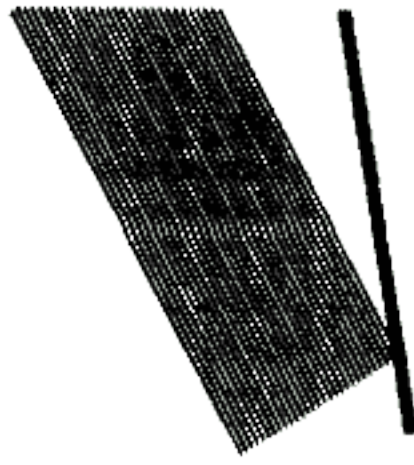
- محتوى الشكل ٢٠٣ سيد البحراوى
- الحرية والانضباط ٢١٥ فيليب جونسون ليرد

• كاتب وإضاءات

- شموع من أجل غالب هلسا ٢٤٠ علاء الديب
- المغترب الأبدى ٢٤٣ سليمان قباض
- غالب هلسا حضور متجدد ٢٤٧ محمد برادة
- ثلاثة وجوه لغالب هلسا ٢٤٩ إدوار الخراط
- الروائى ناقداً ٢٦٣ على جعفر العلاق

• متابعات كويتية علوم رسيدي

- انتحار النقوش ٢٨٣ عبد الله الغذامى
- تجليات الشعرية ٢٩٥ عبد الله السمطى
- الغرف الأخرى ٣١٠ إبراهيم السعافين
- الكتابة الخلاص ٣٢٣ مجدى توفيق
- انكسار الروح ٣٣٣ محمد بربرى
- فؤاد قنديل والهزم المقلوب ٣٣٩ مصطفى ماهر
- رواية الأرض البكر ٣٥٠ مكارم الفمري



مفتتح

« قد وجد العصر بغيته فى القصة ». هذا ما قال نجيب محفوظ فى خاتمة مفتتح الجزء الأول من زمن الرواية . وتعنى عبارة نجيب محفوظ أن القصة هى التى تلتقط النعمة المناسبة لعصرنا ، بكل ما ينطوى عليه هذا العصر من تنوع وتشابك وتعقد . وإذا كنا ، اليوم ، نزداد يقينا أننا نعيش فى زمن الرواية فإن هذا الزمن يضرب بجذوره فى الماضى ويعود بنا إلى الوراء . وهناك يقابلنا دون كيخوته ، النبيل الفقير الذى قرأ روايات الفروسية وتضجع بها فيها من أقاصيص الحب المثالى ، والدفاع عن المقهورين ، فاعتقد أن بوسع محاكاة تلك الأفعال ، وانطلق فى سعيه نحو هدفه . ولكن العصر الذى عاش فيه فعلاً كان قد تغير ، فأصبحت المغامرة هزلية . وكانت تلك هى البداية التى سردها سيرفانتس فى القرن السابع عشر ، والتى يؤرخ بها لبداءات الرواية الحديثة .

ويظل الإنسان يحلم بتغيير العالم ولا يستطيع هذا التغيير ، ولكنه لا يكف عن المحاولة ، وأحسب أن الرواية قد نشأت من هذا التفاوت بين الفرد والمجتمع ، فالكاتب يسيطر على حلمه بكتابته ، أى بأن يعطى حلمه شكلاً روائياً .

وإذا كانت الرواية اليوم هى الشكل الأدبى المهيمن ، فإن تلك الهيمنة ذات طبيعة رمزية ، لأن الرواية كانت تعد جنساً أقل أدبية من الشعر . وقد اتهمها المنظرون الكلاسيون بأنها لم تحظ باهتمام القدماء ، وأخذوا عليها قواعد المنفلتة ، وأنها تدعو إلى الانحراف ، وتسمح باطلاق العنان للمغامرات الغرائبية . ورغم أن رواية ألف ليلة وليلة كانت من أهم ما قرأ كتاب عصر التنوير ، فقد عدت قراءة الروايات فى القرن التاسع عشر من أسباب فقدان الرشد ، على نحو ما جاء فى أرشيف مستشفى الأمراض العقلية الذى اطلع عليه فلوير عندما شرع فى كتابة مدام بوفارى .

ولقد تغيرت الأحوال ، وأصبحت الرواية هى المجال الذى تتجلى فيه القيم الجديدة المرتبطة بالتغيرات الاجتماعية ، فهى الجنس الأدبى الذى يدعو إلى الحرية ، والفرار من القواعد المكبلة ، ويسمح بالتجديد الشكلى والموضوعى .

والرواية لا حدود لها نظرياً ، وبوسعها التعبير عن الفرد وعن المجتمع . يضاف إلى ذلك أن عنصر الزمن فيها لم يعد دائرياً ، فكل شئ يتحرك وكل شئ يتغير ، ونستبدل بالتكرار مقولات مثل التقدم أو التطور أو معنى التاريخ ، وتتبدى ملامح الحراك الاجتماعى فيها ، وتتداخل

بين مختلف مستويات القصص، فيفتح الفضاء الروائي ويتشعب، وتحاول الشخصيات (أو الوظائف) أن تغير من وضعها، وأن تشبع تطلعاتها مما يؤدي إلى التركيز على تقييم الحياة.

وقد نستطيع القول إن هذه المرونة النصية ظهرت أكثر في الرواية الواقعية، ثم في الرواية الطبيعية بعد ذلك، وقد برزت معها فكرة المثقف الذي يتأكد دوره في سلطة الكتابة، حيث يصبح الروائيون لسان الحال في أكثر من وقت. وبدأنا نطالع أسئلة من مثل: لمن نكتب؟ وهل يجب على الروائي الالتزام، ويؤكد سيطرته على المجتمع؟ أم أن عليه المجازفة بخضوعه لسلطة خارج المجال النصي، أم أن عليه البحث عن أشكال جديدة من خلال علاقات نصية مختلفة، أم بعكس المجتمع؟ وكما نرى، فإن كل هذه الظواهر متشعبة للغاية. يضاف إلى ذلك عنصر آخر يربط بالحياة في المدينة. ولا عجب في أن المدينة محور لأغلب الروايات الحديثة، فهي الفضاء الذي تتكشف فيه الأضداد. وتستدعي المدينة الكثير من الصور الكنائية، فهي الوحش أو الغابة، وما يقترن بذلك من تنشيط صور أكثر قدما، من مثل السرايب والمتاهات، والسلطة الخفية للمجتمعات الهامشية. وتتوازي مع هذه التصورات محاور أخرى جعلت من الكتابة نفسها محورا وهدفا. وإذا كانت الرواية هي المغامرة، بألف لام التعريف، فإن القرن العشرين قد جعل من مغامرة الرواية الهدف الأول للكتابة - فيما يقول الناقد ريكاردو.

التحرير



مركز تحقيقات تكميلية في علوم إنساني

هذا زمان الرواية

ليته ايضا كان زمان الشعر .. !

على الراعى

(مصر)



نفرح حين نتبين أن الرواية قد أصبحت المعبر الأول عن طاقنا الإبداعية. نردد أن الرواية قد أصبحت الديوان الجديد للعرب. تغمرنا البهجة لأننا - أخيراً - قد أقمنا صرح الرواية في أدبنا العربى بعد فترة مؤلمة من الشك والتشكيك، اكتفتها الأسئلة المألوفة : هل عرف العرب الرواية قبل اليوم؟ لا، يقول أنصار الغرب، إن الغرب هو الذى أمدنا بالأجناس الأدبية والفنية التى نكتب فيها الآن. الغرب قدم لنا المسرح. يقول هؤلاء، وهو الذى استنبطنا بفضل الرواية والقصة. والشعر الحديث يدين للغرب أيضاً فى الشكل والمضمون - الوحدة العضوية للقصيدة مثلاً، ومشاعر الغربة والانحصار، والانسحاق تحت عجلة الأنظمة أو التاريخ وألوان الضياع اللذيذ الجميل الذى يشغل بعض شعرائنا.

غير أننا نرفض هذا الرأى الذى ينادى به «المستوردون»!

ونروح نتلمس الأسباب التى أدت إلى ازدهار الرواية فى وطننا العربى. نجدها أولاً فى الشرح الكبير الذى أحدثته الهزيمة فى وجداننا، وتبدد حالة الزهو القومى التى ألهمت مسرحنا العربى فى الخمسينيات والستينيات. نقول إن المبدع العربى قد لجأ - كالوحش الجريح - إلى كهف الذات، كى يلقى جراحه، ويعيد ترتيب مكونات نفسه وأثاث بيته. نضيف أن هذه حالة فن يعتمد على الفرد المبدع، يكتب ليوجه رسالة إلى فرد آخر. نزيد أن الهزيمة لم تكن وحدها الحافز لازدهار الرواية. إلى جانب الهزيمة على مستوانا العربى، قد انتهزت أيضاً الإيديولوجيات. لم تعد فكرة واحدة تثبت للتحليل الطويل. العالم فى حالة سيولة. الدول والأنظمة والتنظيمات تعاني انكساراً

بلغ في حالات بعينها حد التحول من الصرح القائم إلى تراب خلفه الانهيار. لم يبق بعد الانهيار حتى الأطلال كي نفق عليها باكين !

لم يعد للفرد إلا الفرد. وعلى هذا، يقرر الفرد أن يمد بصره إلى الماضي والمستقبل معا. في الماضي كان الشاعر يروي الملحمة (أم الرواية) على رواد المقاهي على شكل تعرفه الآن باسم المسلسلات. نجحت هذه في اجتذاب الناس، فوفرت لنا مؤشرا آخر يفسر ازدهار الرواية. الروائي هو «الشاعر» الحديث - شاعر المقاهي ذو الرتبة الذي كان يروي ويقص. هذه هي الرواية تعود بنا إلى عصور خلت، وتربط ما خلد في الوجدان عبر القرون، بما يدور في الساحة الأدبية والفنية في أيامنا هذه.

ها نحن أولاء قد اكتشفنا أنفسنا مع اكتشافنا لفن الرواية. فرحة طاغية تعمّر قلوبنا. قد أضفنا فنا عربيا آخر إلى فن المسرح العربي، المولود في بلادنا وليس المستورد. ها قد أصبح لدينا مائدة عامرة بالرواية (والقصة) والمسرح والشعر. أية سعادة، وأي إنجاز!

يزيد من بهجتنا أن القصة - عوضا عن أن تذهل أو تتفلسف بانتعاش الرواية - تنتفض الآن هي الأخرى وتصعد سلمات كثيرة في طريق الفن الصاعد إلى أعلى. قد أضحت القصة فنا كائنا بذاته، وليس فنا يخرج ليرضى حاجات القراء الذين لا وقت عندهم لقراءة الرواية، أو المبدعين الذين لا موهبة لهم كي يصيروا على إنتاج الرواية.

الآن تصعد القصة السلم، رفيقا شجاعا، فخورا بنفسه، لفن الرواية.

هل تهب ربيع الربيع، محملة بحبوب اللقاح، فنخصب - أيضا - شعرنا؟ لدينا شعراء مجيدون ولنا تاريخ طويل في كتابة الشعر وتلقيه، فما الذي يقف في طريق ازدهار الشعر؟

سؤال يطلب الجواب!

أى زمن هذا؟

شكرى عياد

(مصر)



زمن الرواية ؟ - أما كنا نتحدث قبل قليل عن «زمن الشعر» ؟ فهل يتغير «الزمن» هكذا بسرعة أم نحن نتحدث عن زمن مصاحب ؟ ما أبقى هذا الظن الأخير بحالتنا ! فنحن نعيش فى عالم مشيخ، بل فى عالم سديم، ولا بد أن يوجد عندنا شيء من كل شيء، قبل أن نهتدى إلى «الشيء». على أنى لا أخفى عنك أنى أكثر تحيزا للشعر وزمنه. الشعر، مذ وجد، قرين النبوءة. والنبوءة ليست مجرد كلام، النبوءة فعل، تغيير. الشعر قريب من الجذور، والحياة العربية التى جفت شجرتها فى حاجة إلى نسخ الشعر ليهبها الحياة. والشاعر الجدير بهذا الاسم موهوب للشعر، مجنون به، هو الحَمَل الذى يفدى هذه الأمة الهالكة بدمه. ولا يمكن أن يقال مثل ذلك عن الروائى. الروائى «دكتور فى العلوم الاجتماعية» كما قال بلزاك، وإذا لم يكن فيه حظ ولو قليل من جنون الشعر فمن المؤكد أنه أخطأ طريقه إلى الأدب.

ولكننا فى عالمنا السديمى محتاجون أيضا إلى دكثرة كثيرين فى العلوم الاجتماعية، لا لكى نعرف «ما نحن» (هذا السؤال الحاطى الذى مازلنا نتشبث به) بل لكى نعرف ماذا يحدث فىنا ولنا. إذا كان ثمة أمل لأمتنا فهو أنها تتغير، بل تتغير بسرعة مذهلة، ولم يعد التغير يجرى على السطح فقط، إنه يقلب الأعماق، ومهما يخرج لنا من أقدار وأقذار فهو يفرض علينا درجة من الوعى لم نعرفها من قبل، وعيا يخرجنا من سلبية الشعور إلى إيجابية الفعل. لهذا نحتاج إلى دكثرة فى علم الاجتماع يكونون أيضا شعراء، ليكونوا قريبين من منبع النبوءة، منبع الفعل.

ولكننا أيضا في «زمن السوق». حتما إن المبدع، شاعراً أو روائياً أو ما شئت، لم يكن قط نبأ شيطانياً. إنه يأتي «في وقته». قل إنه منقار الفرخ الذي يكسر البيضة. غير أن المبدع في هذه الأيام بجانبه ناشر يسوق أعماله، ومهمة الناشر أن يتحسس ميول السوق. لنحذر هذا الأدب السلمي. فقد يكون لدى «المستهلك»، في أيامنا هذه، شعور مبهم، بالحاجة إلى فهم الأحداث التي تجري من حوله وقد يسهل إرضاءه بالوقائع المثيرة، صادقة كانت أو مخترعة، ولكن ذلك لن يجعله أكثر «فهما»، فلا بد له من روائي «دكتور في العلوم الاجتماعية» ليحدث له مثل هذا الفهم. ومن مشكلات عصرنا أنه عصر الكتل. لم تعد الشعوب تملك نبل الفطرة كما نوهم الرومانسيون، ولا أصالة الوعي الطبقي كما نخيل الماركسيون، الشعوب اليوم ذاهلة، ممزقة. لم يبق فيها من سلامة الفطرة إلا حب الألوان البراقة، والأنغام الصاخبة. فكيف يروضها الشاعر أو الروائي على رؤية الألوان الطبيعية وسماع الأنغام الطبيعية؟ كيف يخرجان من همجي العصر الحديث هذا، إنسان الفطرة، حتى يمكنه أن يعمل عقله فيما حوله؟

إذا كانت هذه المشكلة قائمة، بدرجة أو بأخرى، بالنسبة إلى الكاتب المعاصر في أى مكان من العالم، فهي أشد تعقيداً وإلحاحاً بالنسبة إلى الكاتب العربي. فالتقدم التكنولوجي يغير حياة الآخرين، ولكنه يقتلنا من جذورنا. والتخلف الرهيب يجاور التعقيد المفرط، وكلاهما يفتقد الوضوح الفكري افتقاراً تاماً. نحن مجتمع بلا قوام، حتى لدى نخبة «المثقفين» أنفسهم لا نجد لغة مشتركة. هل من مهمة الرواية أيضاً أن تكشف لنا هذا الاختلاط؟ وهل يمكنها أن تفعل ذلك بدون أن يكون لها، هي، قوام فكري ما؟

هنا، فيما أتصور، تكمن الحاجة الحقيقية لهذه المرحلة بالذات من تاريخنا: إذا كنا قد تجاوزنا «زمن السوق» وقسمنا «الأزمنة» ثم عدنا فربطنا بين «زمن الرواية» و«زمن الشعر» فيجب ألا ننسى زمناً ثالثاً لا يقوم هذان بدونه: «زمن الفكر»، الفلسفة التي قامت عليها حضارة الغرب، أو «علم الكلام» الذي رافق نهضة العرب والمسلمين قبل أن يتجمد في «العقائد»، وتحول النهضة إلى مجرد بقاء.

وهذا الزمن هو ما يتحاماها الجميع. أقول هذا غير متجاهل ولا متحامل على الدراسات التي أخذت تظهر في السنوات الأخيرة حول ما سمي بالعقل العربي. لعلها ضرورية في هذه المرحلة بالذات، ولكنها ليست «علم الكلام» العربي، الإسلامي، الذي أقصده. انظروا إلى الاسم: «العقل العربي». أظنه قد آن الأوان لأن نستأنف بناء ثقافتنا دون أن ننظر إليها متقمصين ثياب الأجنبي.

ولكن هذا موضوع آخر.

هذا زمن الرواية

جبرا إبراهيم جبرا

(العراق)

إنها الفن الذي أوجدته القرون الثلاثة الأخيرة لبحث حقائق الإنسان والتجربة الإنسانية، والروائي يعلم أن الحقيقة قد تجزأت، وتفرعت، وتشعبت إلى ما لا نهاية، وأن التجربة الإنسانية بانزياحاتها المستمرة، بتناقضاتها وحبيراتها، ما عادت تعطى الثقة أحداً بأنه يمثلك الحقيقة، هذه الحقيقة التي باتت معطياتها، الصلدة في يوم مضى، تتشكل كل يوم على نحو جديد، لأنها ليست إلا عناصر مضطربة في تركيبة بشرية دائمة الحركة.

والمجتمع العربي لم يكن يوماً في تاريخه الطويل أكثر انزياحاً وأشدّ تغيراً مما كان عليه في السنين الخمسين الأخيرة. والروائي الذي ليس على مثل هذا الوعي لن يقدم لنا ما يستحق القراءة، فضلاً عن ضرورة كونه دائماً متميزاً عن كل كاتب آخر في ما يكتب، وسط أساليب وكتابات تنهال علينا من كل صوب.

هائلة، إلى جانب الطاقات الأخرى التي باتت بسحرها قوة فاعلة في المجتمع. ومهما بخيل إلينا أن الروائي يستقي من المجتمع، فإنه يصب فيه من لدنه ما لا يقل

لقد أزاح الفن الروائي الفن الشعري في العالم العربي عن المكانة المتفردة التي كان يحتلها طوال القرون الماضية؛ وذلك لأنه استطاع أن يستوعب طاقة شعرية

والشغلعات الحياتية نفسها، وهي بعض ما تتمثل فيه تغيرات المجتمع. فكل شخصية يدع في تصويرها الكاتب الروائي، إنما هي قوة إيجابية أخرى فاعلة في مسيرة التاريخ الإنساني بشكل أو بآخر.

هذا زمن الرواية عن حق؛ ذلك الفن اللفظي الذي استطاع أن يجمع في تقنياته، أحيراً، مقادير يصعب حسابها من طاقات الفنون اللفظية والبصرية والسمعية جميعاً، إلى جانب كونه وسيلة استقصاء، دائمة المضاء، للوضع الإنساني بفواجعه وأحزانه، وأفراحه ونشواته.

قدراً وأثراً عما يستقيه منه. ومهما بدا أن الروائي ينتزع شخصياته من واقع الحياة، فإن مزيجته الكبرى، في حقيقة الأمر، إذا كان ناجحاً في أداء مهمته، أنه يضيف إلى واقع الحياة شخصيات ونوازع ورؤى تغني هذا الواقع وتدفع به في اتجاهات ليست في الحiban.

وقد عشت لأرى، في السنين الأخيرة، العديد من صور أخرى لوليد مسعود، ووديع عساف وحسام الرعد، وكاد أرى كل يوم من تحيا وكأنها لمي عبد الغني أو وصال رؤوف أو سراب عفان. هذا على مستوى الكيان الشخصي، ونحن لم نتطرق بعد إلى الشواشجات



مركز تحقيقات كچو تیز علوم ادبی

الرواية

بين زمنيتهما وزمنهما

مقاربة مبدئية عامة

محمود أمين العالم

(مصر)

١ - الرواية والتاريخ:

قد لا يستقيم الحديث عن «زمن الرواية» بغير الاستبصار أولاً بزمنيتهما، أى بالطبيعة الزمنية للرواية. بل أكاد أقول إن رواية الزمن هي المدخل للتعرف الحميم على زمن الرواية. فالرواية فنٌ زمنيّ يلتقى في هذا مع فن الموسيقى عامة، والموسيقى السيمفونية بوجه خاص، وذلك على خلاف الفنون المكانية مثل الرسم والنحت.

وليس المقصود بزمنية الرواية زمنها الخارجى المرجع الذى تصدر فيه أو تعبر عنه فحسب، وإنما المقصود كذلك - بل ربما أساساً - زمنها الباطنى المخبى المتخيل الخاص، أى بنيتها الزمنية التى تتحدد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة، كما تتشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللفوى، ثم أخيراً بدلالاتها العامة النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعاً.

ولهذا، فللرواية زمنية مزدوجة هي هذه الزمنية المتخيلة الكامنة في بنيتها السردية الدالة الموحدة، وزمنية

أخرى هي تحليلها في لحظة زمنية حديثة واقعية محددة. وهناك بالطبع زمنية ثالثة هي زمنية قراءتها ولكنها لا تعنيا في حدود هذه الدراسة.

خلاصة الأمر، أن الرواية بنية زمنية متخيلة خاصة، داخل البنية الحديثة الواقعية، أو بتعبير آخر - أكثر عينية وتخييداً - هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعى. وقد يكون هذا التاريخ المتخيل تاريخاً جزئياً أو عاماً، ذاتياً أو مجتمعياً، فقد يكون تاريخاً لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة، أو لجماعة، أو للحظة تحول اجتماعى، إلى غير ذلك. ورغم الاختلاف في الطبيعة البنيوية الزمنية بين المتخيل والموضوعى، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقة ضرورية، أكبر من تزامنها، هي علاقة التفاعل بينهما. فبنية الرواية لا تنشأ من فراغ وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء. وهى ثمرة بلغة التخيل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشر. أى هي تعبير إبداعى صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حيّة وثقافية فى قلب هذه البنية الواقعية. ولهذا، فهى إضافة متخيلة إلى هذا الواقع تعبر عنه وتنفعل به وتجاوزته فى آن. إنها تاريخه الوجدانى

الإبداعى ذو البنية الخاصة النابعة من خبرة حية حميمية فيه. وهكذا ترتبط بنية الخطاب الروائى ببنية التاريخ الموضوعى، وتختلف طبيعتها باختلاف بنية كل مرحلة من مراحل هذا التاريخ. ولهذا قد يكون من التعسف أن نحدد نشأة الرواية بالقرن السادس عشر أو السابع عشر، أى بمرحلة خروج المجتمع الأوروبى بوجه خاص من نمط الإنتاج الإقطاعى إلى نمط الإنتاج الرأسمالى، أى بنشأة البورجوازية، وبالتالي اعتبار رواية (دون كيخوته) لسيرفانتس البداية المحددة لنشأة الرواية كما يقول العديد من الكتابات.

حقاً، إن الرواية فى عصرنا الحديث، أى منذ بداية المرحلة الرأسمالية، تتميز بخصوصية بنائية من حيث هى جنس أدبى. وهذه الخصوصية البنائية تعبر إبداعى عن واقع نمط الإنتاج الرأسمالى السائد بما يتسم به من بروز للأنا الفردية، والأنا القومية، ومن سيادة للبنية الاقتصادية التبادلية التنافسية، ومن نضج للتمايزات الطبقيه واحتدام للصراعات فيما بينها، وتفاقم للأزمات الفكرية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية بحثاً عن القيم الإنسانية المفقودة فى هذا العالم الجديد الذى تهيمن عليه قوانين السوق والكم والربح، فضلاً عن ارتفاع مستوى الوعى العلمى والاجتماعى والتاريخى بوجه خاص. ولهذا، فالرواية هى بحق البنية الأدبية الزمنية الإبداعية الخاصة المعبرة بلغتها السردية عن الوعى التاريخى المعرفى الوجدانى القيمى بهذه المرحلة التاريخية الجديدة، بكل ما يتسم به هذا الوعى التاريخى من اتساع وعمق وتراكم والتباس وإشكالية وتآزم وتطلع ومواقف ودلالات مختلفة. وتكاد هذه المرحلة أن تكون هى المرحلة نفسها التى برزت وتطورت ونضجت فيها بنية الأوبرا والسوناتا والكونشرتو والسيمفونية فى مجال الإبداع الموسيقى، ولأسباب الاجتماعية والتاريخية والثقافية نفسها عامة. على أن هذه الخصوصية البنائية للرواية أو للسيمفونية فى عصرنا ليست منبئة الصلة عن الظواهر التعبيرية والموسيقية طوال التاريخ الإنسانى السابق عليها. فالرواية - موضوعنا - رغم بنيتها الزمنية الخاصة النابعة من بنية الأوضاع

الرأسمالية ومن خبرتها الخاصة، كما ذكرنا، هى فى الوقت نفسه امتداد متطور للأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية والفصوص والمقامات التى تشكلت أبينيتها التعبيرية الخاصة حسب الأوضاع الاجتماعية السابقة على الرأسمالية التى نشأت فى ظلها.

إن الطابع الحكائى هو القاسم المشترك بينها جميعاً رغم الخصوصية البنيوية لكل منها. بل لعلنا نجد بعض الأبنية الحكائية القريبة من بنية الرواية الحديثة فى بعض التعبيرات الحكائية فى العصور القديمة والوسيطة عند شعوب وحضارات عديدة، كما نجد الكثير من التعبيرات والأشكال الحكائية القديمة الأسطورية أو الملحمية أو المقاماتية فى بنية بعض الروايات الحديثة. لسنأ بهذا نخلط أو نطمس الخصوصية والتمايز بين الأنواع الأدبية المختلفة باسم جنس حكاى أكبر على حد التفرقة الأرسطية بين الأنواع والأجناس، وإنما نسعى لتأكيد ما يتسم به التاريخ البشرى عامة والتعبيرى خاصة - فى تقديرنا - من تواصل وانقطاع، ومن استمرارية ومجاورة. على أن هذا ليس مجال بحثنا هنا، ويمكن الرجوع إلى العديد من الدراسات الخاصة بالرواية التى تناولت هذا الموضوع. إن ما يعيننا هنا القول بأن هذه التعبيرات الحكائية «مختلفة الأبنية» هى تعبير متخيل عن خبرات الإنسان الحية فى مراحل تاريخية مختلفة. إنها - كما ذكرنا من قبل - تاريخ إبداعى متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعى. ولهذا، فإننا نجد تداخلاً فى الكتابات التاريخية القديمة بين ما هو تاريخ موضوعى وما هو أقرب إلى التاريخ المتخيل. بل لعل كل الفصول التى كتبها المؤرخون القدامى منذ هيرودوت حتى ابن خلدون، عن المراحل السابقة البعيدة عن عصرهم أو عن العصور القريبة منهم، أن تكون أقرب إلى الحكايات والأساطير منها إلى التاريخ. بل لعل بعض كتابات هؤلاء المؤرخين أن تكون أحياناً أقرب إلى انطباعات الخيلة أو أقرب إلى ترداد الحكايات الشعبية الشائعة فى عصرهم منها إلى التسجيل التاريخى الموضوعى. وعلى العكس من ذلك تماماً، فإننا نجد

العديد من التعابير الحكائية من أساطير وسير شعبية وملاحم هي تعابير عن وقائع تاريخية فعلية، رغم ما قد يشوبها من عناصر وتراكيب متخيّلة.

ولقد كشفت الدراسات الأنثروبولوجية والإثنولوجية الحديثة عن علاقات عميقة بين الأسطورة والتاريخ. فليست الأسطورة إلا المراحل الأولى للمعرفة التاريخية، وليس التاريخ إلا التطور المعرفي الموضوعي للأسطورة. ولعل التماثل بين كلمة «الأسطورة» في اللغة العربية، وبين أصلها في كلمة «التاريخ» في اللغة اليونانية واللاتينية أن يكون أحد المؤشرات على هذا التداخل القديم الحميم بين الأسطورة والتاريخ. وما أكثر الملاحم والسير والحكايات الشعبية التي تتواكب أو تتقارب بمستوى أو بآخر مع بعض الوقائع التاريخية الفعلية. وحسبنا أن نشير إلى (الإلياذة)، و(الأوديسة) و(سيرة الزير سالم) و(السيرة الهلالية) وإلى غير ذلك من مختلف الملاحم والسير الشعبية في تراث مختلف شعوب الأرض.

وهكذا يمكن القول بأنه، في الماضي البعيد، كان هناك تداخل بين الأساطير والسير الشعبية والملاحم من ناحية والتاريخ من ناحية أخرى. ولعل هذا يذكرنا بالتداخل القديم كذلك بين الفلسفة والعلم. وكما انفصل العلم وتمايز عن الفلسفة، انفصل التاريخ وتمايز عن الحكاية الأسطورية والملحمية والشعبية. فأصبح للحكاية بنيتها الأدبية الزمنية الخاصة التي تتمثل في الرواية الحديثة، وأصبح للتاريخ موضوعيته المعرفية التي نسمى لأن تكون علماً. إلا أن هذا الانفصال والتمايز بين البنية الأدبية الروائية الحديثة و المعرفة التاريخية الجديدة، لم يفضي إلى إضعاف الطبيعة الزمنية والتاريخية الموروثة والمتطورة لبنية الرواية، بل على العكس من ذلك تماماً، فقد ضاعف وعمق وأفسح هذه الطبيعة الزمنية والتاريخية، بل كانت الرؤية المعرفية التاريخية الجديدة عاملاً أساسياً من عوامل إبداع البنية الروائية الجديدة نفسها.

فالبنية الروائية الجديدة - كما سبق أن ذكرنا - هي تشكيل أدبي سردي له خصوصيته الزمنية النابعة من بنية المجتمع الرأسمالي، لا بما يتسم به هذا المجتمع من بنية اقتصادية ومجتمعية وقومية فحسب، وكما يقال بحق، وإنما بما يتسم به كذلك وأساساً من رؤية ثقافية جديدة كان ولا يزال من أبرز مظاهرها نضج الوعي العقلاني العلمي الموضوعي على حساب الفكر الأسطوري الغيبي اللاعقلاني من ناحية، وبروز الوعي الفردي المجتمعي التاريخي الإنساني الشامل على حساب الفكر القبلي والعشائري والإقطاعي والعائلي والقروى الضيق من ناحية أخرى. بل أكاد أقول إن هذا الوعي التاريخي الإنساني الشامل هو أبرز مظاهر وعينا العقلاني العملي الحديث نفسه. لقد أصبحت المعرفة بتاريخية الأشياء والظواهر والأحداث والتعابير والوقائع واللغات والأفكار قسمة أساسية - في تقديري - من قسّمات أى معرفة موضوعية شاملة. ولقد كانت هذه المعرفة التاريخية كذلك - كما سبق أن ذكرنا - عاملاً أساسياً من عوامل تشكيل بنية الرواية الحديثة وتوسيع زمنيها وتاريخيتها وتعميقها وتجديدها، برغم هذا الانفصال والتمايز بين التاريخ المتخيّل والتاريخ الموضوعي، بل بفضل هذا الانفصال والتمايز في الوقت نفسه.

وهكذا أصبحت الرواية الحديثة تاريخاً متخيّلاً ذا زمنية متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعي. لم تصبح مجرد سرد أدبيّ للتاريخ الموضوعي في بنيته الحديثة الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعي الوجداني العمقى المتخيّل لهذا التاريخ الحديث الذي يجاوز هذه المظاهر الحديثة الخارجية ليغوص في أعماق ما يدور فيما وراء، وفي باطن، وفيما بين الأفراد والجماعات والطبقات والأحداث والوقائع الجزئية العامة، الذاتية والجماعية، من مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات وإرادات وإيديولوجيات وأفكار وقيم ومواقف ولغات وتناقضات وصراعات وأزمات ومؤامرات وتداخلات وتمايزات وعوامل وأسباب وشروط وأوضاع نفسية واجتماعية وقومية وعالمية وكونية ومكتشفات جغرافية

والإنسانية والكونية، تكاد الرواية الحديثة ألا يكون لها تشكيل بنىوى محدد مغلق، بل أصبحت تتسم بتشكيل بنىوى مفتوح على إمكانات تشكيلية إبداعية لا حد ولا نهاية لتنوعها. وهذا ما يخرج بنية الرواية الحديثة عن حدودها التقنية وأشكالها الخاصة التي صاحبت نشأتها الأولى.

وهكذا انفصلت الرواية الحديثة وتمايزت عن التاريخ انفصالا وتمايزا بنىويا، لتعود إلى التاريخ مرة أخرى توسيعا وتعميقا وإبداعا وتجديدا متصلا لطبيعتها البنىوية الزمنية التاريخية نفسها، فى ارتباط وتفاعل مع خصوصية واقعها القومى، وفى غير عزلة عما يحتدم به عصرها الراهن من وقائع وحقائق ومكتسبات وأزمات وفواجع وآفاق.

وبهذا، تكاد الرواية الحديثة أن تصبح الوعى الإبداعى الأدبى بالنسيج العميق المتشابك لخبراتنا الإنسانية التاريخية المعاصرة، فى خصوصياتها وعموميتها، وفيما تتعرض له من أخطار نووية وبيئية وطبيعية وتنموية وصحية مشتركة، وفيما يحتدم فيها من صراعات حول أهداف مصالح متناقضة، وما تحفقه من منجزات علمية وتكنولوجية ومعرفية وإبداعية باهرة، وما تواجهه من ضرورات وإمكانات وإرهاصات ومجاوزات مختلفة. وتختلف الرواية الحديثة فى التعبير عن هذا كله، سواء من حيث المستوى الإبداعى، أو الدلالة الإيديولوجية، أو الرؤية الاجتماعية والإنسانية والكونية. ولهذا ترتفع الرواية الحديثة - فى تقديرى - عن أن تكون الجنس الأدبى المعبر عن الطبقة الوسطى أو الحدود المجتمعية البورجوازية كما كانت فى بداية نشأتها الأولى. فلم تعد أسيرة لهذه الطبقة الوسطى ومجتمعانها البورجوازية، محكومة بجمالياتها وإيديولوجياتها وحدها، فلقد تعددت وتنوعت واختلقت - كما ذكرنا - المواقف الطبقيّة والهيموم والتطلعات والأزمات النفسية والاجتماعية والفكرية والحياتية واقتحمت مساحات

وعلمية وتكنولوجية وإمكانات ومجاوزات ظاهرة أو كامنة، وما يجمعها وما يفرقها من أزمنة وأمكنة ومصالح. وهكذا أصبحت الرواية هى التاريخ الإبداعى متعدد المستويات والأبعاد الوجدانية والمعرفية للتاريخ الموضوعى نفسه، وإن اقتصر فى أغلب الأحيان على جانب جزئى أو فردى أو مجتمعى أو قومى أو موضوعى حقيقى أو متخيل فى هذا التاريخ. ولنا نقصد بهذا الرواية التاريخية التى هى فى تقديرى أضعف تجليات الرواية الحديثة لما تتسم به من زمنية مسطحة تراكمية أحادية الاتجاه، ومن سرد مباشر للتضاريس الخارجية لبعض الأحداث التاريخية الفعلية وإن أضافت إليها بعض التلوينات والعناصر والأساليب والدلالات المتخيلة. إن هناك فارقا جوهريا بين البنية التاريخية الزمنية للرواية وبين الرواية التاريخية.

وبهذا المعنى الذى ذكرناه سابقا للرواية الحديثة، فإن طبيعتها البنىوية التاريخية العميقة قد أتاحت لها إمكان أن تحتوى داخل بنيتها مختلف الأشكال التعبيرية الأدبية والمعرفية الأخرى من شعر وقصة ومسرح وفكر وفلسفة ومنجزات علمية وتكنولوجية ومكتشفات جغرافية وطبيعية وكونية ولغات وحوارات وأساطير وملاحم وسير شعبية ومقامات، وأن تمثلها داخل بنيتها الأدبية الزمنية الخاصة. كما استطاعت أن تفيد من العديد من خبرات التقنيات الفنية الأخرى فى مجال الفنون التشكيلية وفى مجال الفن السينمائى بوجه خاص. بل أمكن لها كذلك أن تفيد من أحداث التاريخ الفعلى الواقعى للأفراد والمجتمعات والشعوب والأحداث الإنسانية العامة - القديمة والحديثة، سواء كانت إفادة إبداعية متخيلة أو إفادة تسجيلية مباشرة من بعض الوقائع والأحداث التاريخية، وإن تمثلتها كذلك فى بنيتها الأدبية الإبداعية الخاصة دون أن تصبح مجرد تاريخ أو مجرد رواية تاريخية.

وبهذه الإمكانيات الغنية المتعددة والمتنوعة، من حيث التشكيلات والأساليب واللغات والمواقف والخبرات الذاتية والاجتماعية والتاريخية والمعرفية والفنية والجمالية

الاجتماعية والاقتصادية والوطنية والثقافية السائدة التي نشأت منها وعنها. ولقد أحصى الدكتور على شلش في كتابه الأخير (نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث) ما يقرب من [٢٥٠] رواية عربية مؤلفة بين عام ١٨٧٠ وعام ١٩١٤. ولو تأملنا هذه الروايات، سواء في عناوينها أو في موضوعات المتيسر منها، لتبين لنا أن أغلب هذه الروايات كانت تستلهم التراث الأدبي العربي القديم في بعض أبنيتها التعبيرية كالمقامة (كما هو الشأن عند علي مبارك والمولحي وحافظ إبراهيم بل نستطيع أن نعود إلى ما قبل هذا التاريخ في المقامة التي كتبها حسن العطار). ولا شك أننا نتحدث عن هذه التعابير الأدبية بشكل مجازي عندما نطلق عليها اسم الرواية. فلقد كانت في الحقيقة تعبيرات عن مرحلة انتقالية في الكتابة النثرية السردية تمهد للبنية الروائية في الأدب العربي الحديث. وكانت بعض هذه الروايات ذات البنية الانتقالية تستلهم بعض لحظات ومواقف قديمة من التاريخ العربي الإسلامي (كما هو الشأن في الروايات التاريخية لجورجي زيدان)، وكان بعضها الآخر - وهو أكثر نضجا من ناحية البنية الروائية - يستلهم بعض اللحظات التاريخية والاجتماعية والقيم الأخلاقية والعاطفية البارزة في ذلك العصر (مثل بعض كتابات جبران وحسين هيكل وفرح أنطون وطاهر لاشين ثم توفيق الحكيم). ولقد كان هذا الاستلهم للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والاجتماعية والأخلاقية والمأطفة بتجليات أدبية - بمستويات أدبية ودلالية مختلفة - محاولات إبراز الذات القومية في مواجهة الغرب. إلا أن بعض هذه الكتابات أخذت تستلهم بعد ذلك الأشكال الفنية للرواية الغربية في معالجتها لموضوعاتها القومية والاجتماعية الخاصة. ولهذا نشأ منذ البداية هذا الالتباس بين إرادة تأكيد وإبراز الذات القومية الخاصة من ناحية، والإفادة من القيم والمفاهيم والأشكال الغربية من ناحية أخرى. وكان هذا الالتباس تعبيرا موضوعيا عن الالتباس في الواقع السياسي والاجتماعي

الفعل السياسي والاجتماعي الجماهير الشعبية وفقاتها العاملة والمنتجة والمبدعة والثقافة عامة، فضلا عن الحركات الشبابية والنسائية. واستطاعت بنية الرواية الحديثة، بزمنيتها التاريخية المتعددة المفتوحة، أن تحتضن وأن تعبر بمستويات إبداعية ودلالية مختلفة عن هذا الفيض الإنساني الإشكالي المتدفق. وأصبحت بهذه البنية الزمنية أبرز الأجناس والأنواع الأدبية وأقدرها وأكملها تعبيرا عن زمننا الراهن.

وإذا صح أن نقول هذا عن الرواية في عصرنا الراهن عامة، فإنه يصح عن الرواية العربية كذلك.

٢ - الرواية العربية :

ليس هنا مجال الدراسة التحليلية للرواية العربية تحديداً، لمعاملها البنوية وقوانين حركتها، وإنما حسبنا الإشارة السريعة إلى بعض هذه المعالم والقوانين امتحاناً لمقولتنا النظرية السابقة.

لقد نشأت الرواية المصرية والعربية عامة منذ أواخر القرن التاسع عشر مع نشأة الطبقة الوسطى، وبداية التحول إلى «الرسملة» الاقتصادية، وإن كانت «رسملة» تابعة تبعية كاملة للنظام الرأسمالي العالمي. ولعل هذا ما يميز نشأة الرواية العربية عن نشأة الرواية الغربية. فإذا كانت الرواية الغربية قد نشأت - كما سبق أن ذكرنا - مع انهيار النظام الإقطاعي ونشأة السوق الرأسمالية والبنية الاقتصادية التبادلية التنافسية، وكانت تعبيرا عن بروز الفرد وعن أزمة بحثه عن القيم في هذه السوق الرأسمالية الجديدة، فإن الرواية العربية قد ارتبطت أساساً منذ بداية نشأتها بمحاولة إبراز الهوية القومية وبلورتها في مواجهة «الآخر» الغربي المستعمر. ولهذا كانت البدايات الأولى لبنيتها التعبيرية امتداداً بنوياً لمتلف التعابير الأدبية السابقة، وخاصة الحكايات والسهر الشعبية والوقائع التاريخية البطولية والمقامات، دون أن يعنى هذا أنها كانت تخلص من التأثير في تشكيلها البنيوي بالبنية

التاريخ العربي الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر ومع تطور ونضج الوعي الاجتماعي والتاريخي والثقافي عامة. ولكن لعل هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها من توابع فاجعة من أعمق وأفدح هذه الهزائم جميعا وأشدّها تأثيرا في الواقع العربي عامة وفي تطوير الوعي التاريخي في الإبداع العربي عامة، وفي الرواية العربية بوجه خاص.

ولعل من أسباب نفاقم وتعميق آثار هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها من توابع كارثية، تلك المرحلة التاريخية التي سبقتها منذ أوائل الأربعينيات والتي تميزت بنضج الصراع السياسي والاجتماعي الذي أثمر إقامة أنظمة قومية تقدمية في بعض البلاد العربية مثل سوريا ومصر والعراق ثم الجزائر والسودان واليمن وليبيا. وبرغم ما صاحب هذه الأنظمة القومية من أشكال استبدادية قمعية بالغة البشاعة والشراسة في كثير من الأحيان، فإنها ارتبطت بمشروعات قومية طموحة شاملة تضمنت رؤية توحيدية قومية ومحاولات ومنجزات تنمية تقدمية وتطويرا ثقافيا عاما. ثم كانت هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها بعد ذلك، وخاصة الانفتاح الاقتصادي في مصر عام ١٩٧٤ فالصراع مع العدو الإسرائيلي عام ١٩٧٧ فالحرب الإيرانية العراقية فالعدوان العراقي على الكويت فالتدخل العسكري الغربي الأمريكي المكثف في البلدان العربية الخليجية. لقد أفضت هزيمة ١٩٦٧ وهذه الهزائم التالية إلى هزيمة ساحقة للمشروع القومي التقدمي. فتمزق النظام العربي وازدادت الفروقات والانقسامات القطرية والانعزالية بل العدوانية بين بعض البلدان العربية، وتفاقمت واستشرت العدوانية والتوسعية الإسرائيلية واحتل ميزان القوى العسكرية في المنطقة العربية لصالحها، وازدادت وتعمقت التبعية للرأسمالية العالمية عامة والأمريكية بوجه خاص وتضاعف القمع والقهر والاستبداد والاستغلال والفساد والإفقار والتخلف، كما تفاقمت الاتجاهات الأصولية الماوية اللاعقلانية المتزمنة التي تبنّى بعضها أساليب إرهابية مسلحة لفرض أفكارها على المجتمع والسلطة المدنية وإقامة سلطتها الدينية.

والاقتصاد السائد آنذاك الذي لا يزال سائدا حتى اليوم. ولقد تبلور هذا الالتباس بشكل نظري في مجال الفكر في هذه الثنائية التي لا تزال موضع جدل وخلاف حتى عصرنا الراهن بين التراث والمعاصرة، أو بين الأصالة والتحديث. ولقد تم التعبير عن هذا الالتباس وبرزت الحاجة إلى حسمه في بعض الكتابات الأدبية المبكرة في (حديث عيسى بن هشام) وفي مقدمات بعض المجموعات القصصية لعيسى عبيد والمازني بعد ذلك. وكانت تتضمن الدعوة إلى نصير الأدب، فضلا عن القيم الحياتية الاجتماعية بشكل عام. ولا تزال هذه القضية مثارة في بعض التعبيرات الأدبية الحديثة والمعاصرة التي نستطيع أن نتبين فيها تجليات إبداعية علي جانب كبير من العمق والنضج في محاولة تأكيد الخصوصية الأدبية العربية، ولعل كتابات محمود المسعدي وإميل حبيبي وجمال الغيطاني وغيرهم أن تكون نماذج روائية على ذلك.

إلا أن الرواية العربية الحديثة سواء استطاعت أن تشكل لنفسها بنية إبداعية خاصة مستلهمة من تراثنا العربي الإسلامي القديم، أو التزمت بالبنية الفنية الغربية، فإنها في معظمها، وبمستويات متفاوتة، تعبر بشكل إبداعى عن هذا البحث الدائب عن الهوية القومية ومحاولة تأكيد الخصوصية الاجتماعية والوطنية والثقافية والقيمية في مواجهة الآخر الغربي، سواء كانت رواية تاريخية أو عاطفية أو وطنية أو اجتماعية أو رومانسية أو واقعية أو حدائية. على أن الأمر لم يقف في كثير من الأحيان عند هذه المواجهة بين الذات القومية والآخر الغربي، بل كان يمتد كذلك إلى التعبير الإبداعى عن الصراعات الاجتماعية الداخلية، مع نضج واستقطاب الأوضاع الطبقية. كما كان يتم التعبير الإبداعى عن الاختلاف والتداخل بين هذين البعدين من الصراع مع الآخر الغربي والصراع الاجتماعي. وكان هذا التداخل بين البعد القومي والبعد الاجتماعي (الذي كان يتخذ أحيانا مظهرا ذاتيا فرديا أو عاطفيا أو أخلاقيا) يزداد حدة بعد كل هزيمة من الهزائم الكبرى التي تسالت على

إنها مرحلة كاملة لا تزال مستمرة من القلقة والتأزم والتردى والتفكك والانهيار على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والمفاهيمية والذوقية والأخلاقية القيمية عامة، أخذت تسود فيها حالات اليأس والإحباط والاعترا ب وفقدان الاتجاه السياسي والفكرى والقومى ، وحوصرت إرادات المقاومة والمجازرة، والاتجاهات العقلانية والديمقراطية والتقدمية.

وتكاد أغلب الروايات العربية الحديثة التى صدرت طوال الأربعين سنة الماضية أن تكون أكثر الأجناس والأنواع الأدبية تعبيراً عن هذه المرحلة التاريخية بموضوعاتها ومضامينها ورؤاها الاجتماعية والإنسانية المتنوعة مع اختلاف مستوياتها الفنية والدلالية. إن الرواية العربية طوال هذه المرحلة أصبحت بحق - على حد تعبير الدكتور على الراعى فى مقدمة كتابه (الرواية العربية) - لسان حال الأمة العربية والديوان الجديد للعرب، ولكنها اللسان والديوان اللذان يعبران فى معظم تجلياتهما الإبداعية عن محنة الواقع العربى فى ظواهره النفسية والسياسية والاجتماعية والقومية والإنسانية والقيمية. وهى تكاد تماثل فى هذا الرواية الفرنسية والروسية والإنجليزية فى القرن التاسع عشر، عصر شراسة التحول الرأسمالى، عصر ستاندا ل وفلوبير وبلزاك وديكنز وتولستوى وترجيف وتشيكوف ودستوففسكى، رغم الاختلاف بين الرواية العربية الحديثة وهذه الرواية الغربية من حيث البنية الفنية والدلالات الاجتماعية والقومية والوعى التاريخى.

لقد أصبحت الرواية العربية بحق التاريخ الإبداعى العمقى المتخيل داخل التاريخ الموضوعى العربى المعاصر. أصبحت على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها ورؤاها وأبنيتها الزمنية الجمالية والدلالية الوعى الإبداعى الكاشف عن جوهر مفارقات هذا التاريخ العربى وتناقضاته وصراعاته وأزماته وفواجهه والتباساته، سواء فى تضاريسه الحديثة الخارجية أو أعماقه الباطنية. نقرأ فى

أعمال نجيب محفوظ، على تنوع هذه الأعمال من الناحية البنيوية والأسلوبية والدلالية وبخاصة فى ثلاثيته، ما يكاد يمثل تاريخاً ملحيمياً واحداً لمرحلة متصلة زاهرة بالتناقضات والصراعات بين الأشخاص والأحداث والقيم والمواقف التى تشكل بأبنيتها الأدبية السردية الخاصة ما هو أعمق من التاريخ المصرى فى مظاهره الحديثة التى تتابعها هذه الأعمال وتعبّر عنها مع ذلك برؤية وبنية زمنية تاريخية متخيلة خاصة. ونقرأ فى العديد من أعمال عبد الرحمن منيف وبخاصة ملحمة الرواية (مدن الملح) تاريخاً وجدانياً إبداعياً عميقاً لنشأة وتطور وتناقضات ظاهرة من أخطر الظواهر العربية التى أخذت تشكل عاملاً من أبرز عوامل التخلف والتبعية العربية، وإن كان من المفروض أن يكون عاملاً من عوامل التحرر والتقدم، وأقصده به ظاهرة النفط العربى. على أن القضية لم تكن قضية نفط فحسب، بل هى قضية تشكل العلاقات السلطوية والطبقية الاستغلالية والقمعية فى مجتمع من مجتمعاتنا العربية. وفى روايات جمال الغيطانى عامة نجد مختلف أنماط التراث العربى الإسلامى، التاريخى والدينى والثقافى على السواء، نجد ما حيا لصياغة أبنية روائية جديدة ذات زمنية متداخلة تعبّر تعبيراً إبداعياً نقدياً عميقاً عن ظواهر القمع والاستبداد والفساد واعترا ب الإنسان فى واقع الخبرة العربية المعاصرة. وفى روايات صنع الله إبراهيم نتابع فى أبنية فنية رفيعة، متداخلة الأزمنة، متعددة التشكيل، وقائع من التاريخ القديم والحديث، ونصوصاً حقيقية تسجل بعض ما يحدث لنا وحولنا، لتبين ملامح التردى والانهيار والتفكك الذى ينخر فى قلب الأوضاع العربية الراهنة. وهكذا الشأن فى مختلف الإبداعات الروائية الحديثة والمعاصرة طوال الأربعين سنة الماضية. وكان من الواجب أن أكتفى بهذه الإشارة السريعة إلى تلك الأمثلة التى تعبّر عنها جميعاً، ولكنى حرص على أن أسرد أسماء بعض الروائيين العرب الذين تشكل أعمالهم - فى تقديرى - التاريخ الوجدانى الإبداعى المتخيل لواقع

التاريخ العربى الراهن فى أبعاده النفسية والاجتماعية والقومية والفكرية والقيمية المختلفة. لن أعرض للدلالة العامة لأعمالهم ، ولن أبين الاختلاف بينهم فى المواقف والرؤى ولا التفاوت بينهم فى المستوى الإبداعي، ولن أضعهم فى هامش فى نهاية هذه الدراسة كما كان من الممكن أن أفعل. وإنما سأكتفى بمجرد ذكر بعض الأسماء الدالة بذاتها على ما أريد أن أؤكد. إننا نستطيع أن نتبين معالم تاريخنا المعاصر كله فى أبعاده المختلفة التى أشرت إليها فى روايات يوسف إدريس وعادل كامل وطه حسين ويحيى حقى وتوفيق الحكيم وحيدر حيدر وحنان مينه والطاهر وطار وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف السباعى وإحسان عبد القدوس وجوده السحار، وسعد مكاوى وفتحى غامم وثرثوث أباطة ويحيى الطاهر عبد الله وغسان كنفانى وفتحى إمبابي، وسحر خليفة وحنان الشيخ وإدوار الخراط ومحمود دياب ومبارك ربيع وإلياس الحورى وعبد الرحمن الربيعى وفكرى الخولى وإميل حبيبي وحليم بركات وبهاء طاهر وجبرا إبراهيم جبرا والطيب صالح وغائب طعمة فرمان وتوفيق يوسف عياد وعلاء الدين وعبد الحكيم قاسم وإسماعيل فهد وإسماعيل وعبد العزيز مشرى، وغادة السمان وأحمد إبراهيم الفقيه ولطفية الزيات ووليد الرجب ويوسف القعيد وعشرات غيرهم مما يمكن أن أملاً بأسمائهم صفحات أخرى. ولكن حسبي هذه اللوحة من الأسماء التى تكاد ترسم تضاريسها المختلفة التضاريس العميقة للتاريخ العربى الراهن. وعلى اختلاف مواقفها الإيديولوجية ومستوياتها الفنية، فإنها فى أغلبيتها تشكل بإبداعاتها الروائية الوعى الناقد الرافض للتاريخ العربى الاستبدادى المتردى المأزوم المهزوم الراهن. وهى بهذا تمثل، فى أغلبيتها كذلك وبسردها المتخيل وبنيتها الزمنية - التاريخية الخاصة، التاريخ العربى المناضل المتطلع إلى مجاوزة التاريخ الواقعى الراكد السائد.

وإذا كانت الرواية العربية قد أخذت تتخلص من ارتباطاتها الأولى ببعض الأبنية التعبيرية القديمة من مقامات وحكايات وسير شعبية، وأخذ يغلب عليها الشكل الروائى الغربى، فإنها عادت - كما رأينا - عند بعض الروائيين المعاصرين إلى استلهاهم الأشكال التراثية القديمة والتاريخ القديم والحديث استلهاما متخيلاً أو نقلاً تسجيلياً مباشراً منه. كما تداخلت فى الرواية العربية الحديثة بعض الأجناس الأدبية والثقافية الأخرى من شعر ومسرح وفكر، فضلاً عن إفادتها من بعض الفنون وخاصة فن السينما. ولقد أتاح هذا للرواية العربية الحديثة مزجاً من الاتساع والعمق والتنوع فى تشكيل أبنيتها الزمنية التاريخية المتخيلة الخاصة وفى التعبير الإبداعي العمقى المتنوع عن خصوصية وإشكالية ومأساوية تاريخنا القومى والاجتماعى والإنسانى المعاصر فى إطار عصرنا الراهن. وبهذا نستطيع القول بأن زمننا العربى كذلك هو بحق زمن الرواية.

على أن هذا لا يقلل من القيمة الإبداعية التعبيرية للأجناس الأدبية الأخرى من شعر وقصة ومسرح ، فضلاً عن الأنواع الفنية الأخرى ومختلف التعبيرات والإبداعات الثقافية التى تسهم فى تغذية وتعميق زمنية البنية الروائية نفسها.

وفى عصرنا الراهن الذى أخذت تسود فيه العولمة والهيمنة الرأسمالية فى المجال السياسى والعسكرى والاقتصادى والاجتماعى، وتسعى للامتداد إلى المجال الثقافى لتنميته وتطويره لمصالحها الخاصة، كما تستشرى الاتجاهات اللاعقلانية المتزمنة المتعصبة المعادية للديمقراطية وللتفتح الإنسانى، يصبح للرواية بوجه خاص، بطبيعتها الزمنية التاريخية الإنسانية، إلى جانب الأشكال والتعبيرات الأدبية والفنية والثقافية الأخرى، دور تاريخى كبير فى التوعية والتنوير والمقاومة...

هل من خصوصية للرواية العربية؟

محسن جاسم الموسوي*
(العراق)

عن « المقارنة » ذاتها والتنقيب في أجواء الحياة العربية الإسلامية التي أُناحت ازدهار الغناء والنظم والزخرف والسرد التاريخي والمحكي ، لكنها حالت دون ظهور المسرح والرواية .

وإذا كان المسرح قد اقترن بالوحي بـ « الإنسان » في صراعه مع الآلهة والبشر ، فإن غيابها ليس صعب التفسير ، كما أن اقتران الحياة العربية حتى العصر العباسي الثاني بـ « الامتداد » الصحراوي الواسع جعل مساحة الفعل شاسعة ومسكونة بالتأمل بحيث بدا العنصر البشري مذاباً فيها ، ثانوياً إزاءها . وجاءت ألوهية السلطان من جانب وغياب المؤسسة المدنية وميوعة الأنظمة والاعتبارات وانعدام شكل الدولة لتفرض تغييبها الخاص لكل ما هو معنى بالصراع الحقيقي والمشكلة اللفظية للواقع . إذ بقي « الشرق » ممنوعاً من الاعتراف لمراحل طفولة : وبدون الوحي بالصراع والاعتراف بالمحنة ومواجهة الواقع لن تنشأ الرواية التقليدية مهما قيل عن قدرتها التوليفية للأجناس اللفظية . أما عندما يضطر الرواة إلى أن يقرنوا المشيئة الإلهية والقدر بالسلطان فإن السرد تتضاءل إلى « حلول » و« زيجات » اعتيادية تقارب صغار الوقائع ، كما هو

تفترض التساؤلات في « خصوصية » الرواية العربية وجود امتدادات فعلية لها في الموروث الأدبي العربي ، تماماً كما تفترض من الجانِب الآخر غياب مثل هذه الامتدادات : ويمعزل عن العناية الجديده بـ « السرديات » و« الأجناس المدخلة » التي تعترف ضمناً بقراءة هذه النصوص لشكل الحكاية الوسيطة الزاخرة بهذه الأجناس ، فتمة رأى سائد بين النقاد العرب يغالر ما جاء به مؤرخو الأدب مثلاً ، يخلص إلى أن « الرواية » التقليدية كانت غائبة ، مقارنة بهذا الحضور الطافى للشعر التعميري والمنظوم ، أو بازدهار « المقامة » في مطلع « الانحطاط » المديني أو الحضري في الحياة العربية ، أي عندما بلغت المدنية تفسخها الذي لا بد منه^(١) .

ولربما كانت قرون الانحطاط أو اهتزاز البنية المدنية وتخلخلها ومن ثم غياب الحرية الذهنية والفكرية ، بمثابة أسباب تفسر مثل هذا الانكماش ، لكن المقارنة بالأدب الأخرى تستدعي المزيد من التساؤل ، كما أنها تحتم الانحراف

* الكاتب : رئيس قسم اللغة الإنجليزية في جامعة صنعاء ، فرع تعز .

الأمر في حكايات الرشيد في (ألف ليلة وليلة) وحكايات السلطان بيبس ، لكنها لا ترتقي إلى فن الرواية التقليدية . وبينما كان المناخ الثقافي - الاجتماعي يتيح نمواً جمالياً معيماً في الغناء والتعبير والزخرفة وحكاية التسلية والكديّة والمسامرة ، فإنه لم يكن مستعداً لاستقبال فنون أخرى ، وخاصة عندما تكون هذه الفنون معارضةً ، غير امتثالية .

وحق (المقامة) لم تتمكن من الحضور بدون المصالحة مع المجتمع الغالب : فكانت (الحيلة) (الكديّة) (و) (المسامرة) ونزعة تقليل الشأن الذاتي سبلها لترغيب الغالب وتسلية ومن ثم اختراقه ، وهو ما استغله بعض الروايات المعاصرة مثل (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) (١٩٧٢) بعدما كانت الرواية الاجتماعية النقدية عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس وكاتب ياسين ومحمد ديب وحنا مينه وتوفيق يوسف عواد وعبد الرحمن منيف وفؤاد التكرلي قد أقامت مقارباتها اللفظية على أساس النديّة والفضح عبر تقنيات وأنظمة سردية متفاوئة .

وإذ تعني احتمالات المقاربة اللفظية إمكانية احتواء النديّة والهدم لضمان الاستمرارية والتجدد في بنيتها الوظيفية ، فإن مهمتها النقدية لا يمكن أن تكون فريدة بخصوصية معينة : فالوظائف المألوفة للسرد هي نفسها المتداولة في الأدب العالي ، كما أنها هي التي تمنح هذه السرد تسمياتها العديدة ، فهناك روايات السيرة الذاتية كـ (الأيام) لطلح حسين ، وهناك سير الأبطال (روايات حنا مينه الأولى كالمصاييح الزرق والثلج يأتي من النافذة) وسير التحولات المقرونة بالانتقال من الريف إلى المدينة كـ (طواحين بيروت) لتوفيق يوسف عواد و (الوشم) لعبد الرحمن الريعي و (الزهر الشقي) لعزير السيد جاسم ، وهي تحولات سياسية وذهنية أيضاً . أما سير الثقافت فهي كثيرة ، من بينها (الحى اللاتيفي) و (الخندق العميق) لسهيل إدريس . أما سيرة الانقلاب السياسي المذهبي أو التمرد على التنظيم فلها مكانتها في السيرة العربية الحديثة عند مطاع صفدى وعزير السيد جاسم وعبد الرحمن منيف وغانم الدباغ ومونس الرزاز . ولم يكن حظ الرواية

الاجتماعية (الواقعية النقدية) اعتيادياً ، إذ تكاد تشغل تسمية ثلثي المتوج الروائي العربي مادام نجيب محفوظ ، بأنظمة السرد العديدة وروايات النظرة وتفاوت الأصوات لديه ، قد حقق منجزاً مدينيّاً خارقاً حتى أصبحت مقارنته بديكتاتور مقبولة عند كل مؤرخي الرواية المدينية . وبمجرد البحث في تسميات أنماط الجنس الأدبي يعنى ضمناً الاعتراف بأن الرواية العربية ليست ذات خصوصية أو فريدة : فشان المؤلف والمعروف عالمياً هناك رواية المذكرات والرسائل والسيرة والريف ابتداءً من (زينب) ومروراً بروايات عبد الرزاق المظلي وعبد الحافظ الركابي . كما أن الرواية الواقعية تنوزع إلى روايات سياسية ومدينية وعائلية ، كروايات ديب وفرمان . إلخ . وبقدراً يعترف لهذه بتعددية لسانية وهجينة سردية ، فإن الناقد لا يرى فيها خروجاً على المعروف في (مبادئ الرواية وسماتها) باستثناء القرائن الطبعية والمناخية والشخصية ومتطلبات الوصف . وعندما ننزع هذه عن البنية والتراكيب والشخص والأفعال ومحمولاتها نكون أمام مجموعات من الوظائف والأشكال والأنماط المتكررة في الآداب الأخرى .

وحق النصوص الجديدة لإبراهيم عبد المجيد ومحمد زغراف لم تستطع تجاوز متطلبات القصة (والسيرة) بوظائفها السردية المعروفة ، فالرواية التقليدية أوجدت قيمها واعتباراتها وعناصرها وتأسست في سياق خاص يتناغم مع الميل الإنسان للانظام الذي يحد من الجريان والسيولة . فلربما يستخف الكاتب في دينامية النص المولدة لذاتها لكنه يحد نفسه مشدوداً إلى عقدة وصراع وشخص . ولم يتأكد بعد ما إذا كانت تجربة إدوار الخراط قد أسست مكاناً لنفسها في السرد : إذ وجد آخرون من جيله أنفسهم ينتقدون تشديد أسلافهم على مشاكل الواقع والشخص ، لينخرطوا في تجريب واسع دون ضفاف واضحة أو مرسومة ، بينما كان آخرون ينشدون إلى حاضري غريب مربب لا يتمنون إليه لكنهم يتحاورون معه على الرغم من ذلك . فالأولف يمتزج بالسارد في (اللجنة) لصنع الله إبراهيم ، ويذوب أحدهما في الآخر ، بينما يتنامى جو من العدمية والتوتر الكيفي الذي لا فكاً ولا مخرج منه . ويصعب أن نتحدث عن « خصوصية » لمروزات كونية أو

يمكن القول استباقاً للتحليل إن « النص » بمعنى قيمة هذه الموصفات مجتمعة ، أما قوة القص فتأتى من قيمة الوظائف وأنماطها وأنظمتها السردية . أى أن « النص » يقتصر بـ « الخطاب » أولاً .

ولربما كانت (حرافيش)^(٢) نجيب محفوظ مثلاً ذات نكهة محلية خالصة ، لكنها ليست غريبة على محيط أوسع كانت فيه فكرة الفتوة غالبية . وهى إذ تظهر في السرد بأشكال ملحمة مختلفة فإنها تتأسس في سياق أوسع هو الموروث العربى الإسلامى منذ أيام الناصر بالله ، والذى يجعل منها مستووعة ومقبولة : فالفتوة الناجى يتحرك بموجب motto أو دافع محرك ، خلاصته الفكرة ذاتها « اللهم صنى لى قوق ، وزدى منها ، لاجعلها في خدمة عبادك الطيبين » . إذ إن الفتوة تتأسس بموجب اعتبارات عديدة منها القوة الجسدية وفعل الخير وخدمة الآخرين ومواجهة المستلطين وضعاف النفوس والجباية . ولربما نجد الفكرة مثيلها في فروسية العصور الأوربية الوسيطة ، لكن سياق الفتوة (مدينى) أولاً ، وهو ما التقطه

محفوظ في ملحمة المدينية المغايرة للفروسية . وباستثناء فكرة الفتوة وتطبيقاتها في عدة أجيال عائلية ، فإن (الحرافيش) تقوم على أساس الوحدات والوظائف السردية المألوفة كتقابلات الأبطال والمحمولات وتوازيات الوحدات السردية . ولهذا نجد من السهل اختصار القصة ، بينما يصعب اختزال « الخطاب » حسب مفهوم جيت مثلاً . كما أن خصوصية (عرس بغل) للطاهر وطار تستقر في « الوثيقة » والتضمين والتحسين على الرغم من أن استعادات الحاج كيان من الموروث لم تكن منزوعة الوظيفة تماماً ، فاسترجاعه لشخصية المتنبي وحمدان قرمط انتقائى يتيح له تبرير وضعه الشخصى (العجز الجسدى) ومن ثم تعزيز قراره وفعله (بمجاملة الوضع الراهن لحين اصطبياد اللحظة المناسبة) : فالذراعية سياسية - اجتماعية لا علاقة لها بالفتوة : وما اضطرار الحاج كيان إلى الاحتيال أيام عجزه الجسدى إلا انزياح عن الوظيفة الأصلية وانحراف عن محمولات مألوفة بوصفها سنناً ؛ لكن البطل أصبح بحكم هذا الانزياح سليل الشطار لا الفتيان . أما السرد فلم يخرج كثيراً عن وظيفته الحكائية (إنقاذ الحبيب) ، إذ يوجد فاعل « الحاج

لمشاعر وحالات وأنظمة سردية ظهرت مثيلاتها وتكررت في الآداب العالمية . وما يذكر في هذا الميدان يقال أيضاً عن عشرات الروايات المماثلة : فرواية زياد عبد الفتاح (وداعاً مريم) ذات موضوع مألوف على الرغم من ابتعاد الروائى العربى عنه ، ويمكن أن نجده في رواية استورياس (السيد الرئيس) . لكن زياد عبد الفتاح تعامل مع الابتزاز والمخاتلة واحتراف السلطة بجرأة ، فكان أن استجاب جزئياً إلى ما كان الرواة القدامى يتلمسونه عن بعد ، بحذر شديد ، فمما لا سلطان أو مداهته أو توخى السلامة قربه تنتهى في طريق مسدود . لكن حظ التصريح له تذكاره في نهاية ابن المقفع . أى أن النواة الخاصة لمثل هذه السرود موجودة في نصائح الملوك والساسة ، لكنها ليست خاصة بالعرب دون غيرهم ، وللهنود والفرس مثلاً الكثير . كما أن التنويعات المختلفة في الرواية تضرع في داخلها الوظائف العديدة المعروفة للسرود متشابهة أو مستقلة لتكون أجواؤها وحدها مفضية إلى ألوان محلية تؤكد خصوصية المزاج والعادات والتقاليد في الرواية العربية ؛ ولهذا يحقق الدور التزيينى للوصف ضمناً هذه « الخصوصية » . فإذ تجذر القرائن الحكاية ، يزيد هذا التجدير من اللون المحل الذى عرفت به روايات محفوظ ويوسف إدريس وهبى الخالق الركاب ويوجدونه وبين هدوكة وغيرهم .

ولا يمكن إهمال مثل هذا الدور التزيينى حتى عند مناقشة النصوص المشتقة على الرواية التقليدية ؛ إذ إن الانفتاح على الخطاب الصوفى أو الإفادة من السنيما والملصق والوثيقة والسرود التازيحية لا تلغى الوظيفة السردية الأصلية ، لكنها يمكن أن تأتى بانزياحات متباينة عن هذه الوظيفة : فثمة فاعل ومحمولات (رغبات وتناقضات) وأحداث (وحدات سردية صغرى أو كبرى) ، وثمة سلطة ومما لا معداة وغالب ومغلوب وسالب ومستلب وازدواج وأنقسام داخل الذات الواحدة . لكن هذه الوظائف والأفعال وهؤلاء الشخوص اكتسبوا تعقيدات في الروى تعزز جزء الوصف والتوازى والتكرار والتوشية والتدرج والدمج والطباق ، بينما تعمقت جوانب الشخصية بالمطوعة والتقابل . ولهذا غالباً ما يعنى البحث في الخصوصية التنقيب عن قيمة هذه الموصفات واكتشاف انتشارها داخل النص . إذ

(الزينى بركات) السرد في الأفق المحل والتاريخي جعلت (شرق المتوسط) موضوعها أنياً وحاداً ، كما هو أمر الحرية السياسية المقموعة .

كيان ، ومضاد ، خاتم ، وهجيبه ، أى « العنابية » . وهناك ازدواج المحمولات وتقاطع الرغبات عند الحاج كيان وخاتم والعنابية .

ويصبح انعدام الخصوصيات أكثر بروزاً في النصوص التي تطفئ موضوعاتها العامة على ما سواها ، فرواية (السجين) لنيل سليمان مثلاً تتخذ قضية السجن والتفجير والتعذيب والابتزاز والقمع والصمود موضوعات لها ، وهى موضوعات تتكرر في الأداب جميعاً ، لكنها في مقارباتها للواقع السياسى لم تزل تحظى باهتمام^(٤) ، أى أن (السجين) يمكن أن تكون رواية أى سجين في هذا الكون ، فهى سرد ثالث تتخلله استرجاعات ذاتية : « كنت أراقب بعجب وبسلامة ، وكنت مطيعاً على نحرول أعهد في نفسى قبل اليوم » . . (ص ٩٢) . لكن الصوت الثالث يبقى طاعياً ، مقبياً مسافة ما ، خالية من الخصوصية .

لكن السرد الوظيفية بفواعلها ومحمولاتها ومتوالياتها لا تكتسب طراوعها وحيويتها وفعاليتها دون هذه الألوان والأوصاف والقرائن التي تمتد في المأثور والتاريخ ، بحيث يصبح التناس المضمون واللسان من خصوصيات النص ؛ فما يقال عن « صوفية » الحاج كيان أو عن « فتونه » خاص بهذا النص دون غيره ؛ كما أنه عربى إسلامى في مزاجه وشرعيته الحالية والتاريخية ؛ فليس اللون وحده الذى يمنح الخصوصية وإنما هناك « شرعية » أخرى يحققها التناس بمعناه الاستعادي للعادات اللسانية والمقبولات الاجتماعية والسنن السلوكية . وبينما كان المؤلف يدخل مجموعة من التضمينات (المأثورات والأقوال) ، تداخلت هذه في تكوينات الشخصية وتقلباتها ومستقبل سلوكها بشكل أو بآخر ؛ بحيث اكتسبت صفة التعريض والكبح والتوسل والإمهال والتعاضيل والتوريط في سياق تاريخى يتسع مجاله لفعل أوسع بكثير عما تمكن منه النص المذكور .

ولم يكن التناوب بين السرد وتغليقاتها (إحدائيات السردية ومذكرات الرحالة) في (الزينى بركات) لجمال الغيطان نظاماً سردياً خاصاً بهذا النص ، إذ إن مؤلفين عديدين لجأوا إلى (تقديم قصة وإرجاء أخرى متوازية أو متزامنة) ، لكن مادة السرد وتغليقاتها كانت تتداخل وتتعاكس في سياق وسيط له نكهته ولونه ومبرراته وسنته ، وبدون هذا التسنين الوسيط تصبح حل القارئ الغريب عليه فرصة اصطلياد التورية والتلميح والإشارة . أى أن موضوع القهر والاحتراف السياسى ليس جديداً ، وهناك روايات عربية تعاملت معه حل أنه موضوع كونى قد يشتد في هذه المنطقة أو تلك ، كما هو أمر (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف مثلاً ، لكن (الزينى بركات) أقامت نظامها السردى حل أساس السنن المألوفة في كتب التاريخ بما أتاح لها زج القارئ في رؤية مضطرة إلى المناوبة بين الحاضر المضمر والماضى المفضوح . وبينما جذرت

« قص حل كل الأساء التي رآها منقوشة في جدار الزنزانة ، حكاية عذابه ، ووهته ، وثقته المتنامية ، واعتزته سعادة وطمانينة لأن قصصاً كثيرة أروع مما حكى ألف مرة ، أخذت تسرد حل مسمعه عن أقبية أخرى وأناس آخرين من أفواه النقوش التي تتوهج في قلب الأسمنت »^(٥) .

لكن السرواية في السوطن العربى حققت أيضاً بعض خصوصياتها عندما تعاملت مع الواقع بعمق أكثر ، لا بصفته مادة منظورة وظاهرة ، وإنما بصفته اللسانية أولاً ، فالتعددية اللسانية في بعض روايات محفوظ لم تكن مجرد محادثات واقعية عندما اختزنت في داخلها العادات والتقاليد والأعراف التي تيسر معرفة امتدادها التاريخى والآن ، كما هو الحال في (أولاد حارتنا) و (زقاق المدق) مثلاً . وما يقال عنه يقال أيضاً عن حوارية (النخلة والجيران) لغائب طعمة فرمان ، أو (الرجوع البعيد) لفؤاد التكرلى : هذه الروايات ليست « اجتماعية » بالمدلول النقدي التقليدى المتعارف عليه لأن تعدداتها الصوتية تنفضى إلى حالات وأعراف وطبائع ، كما أنها تفتح مغالين

حارت الروح وأعجزها الزمان»^(١). ولا تقل خصوصيات الخطاب الصوفي عن الخطابات الوسيطة أو المشكلات اللفظية لواقع المدينة العربية (تضاريسها وأحرفها)؛ كما أنه لم يظهر عن فراغ، وإنما جاء بمثابة البديل الحتمي لما هو جائر بحكم قدرته على المخاطلة وتفجير التأويلات. ولم يكن شيوخه (عند محفوظ منذ اللص والكلاب والفيضان منذ الزين بركات وعند أدونيس في الشعر وعزيز السيد جاسم في المقالة التأملية) مصادفة قبل أن يدركه الوكلاء الجبدي في الضافة فيهيرون الارتباب ضدّه. وكان محفوظ في (اللسان والكلاب) سباقاً إلى التقاط هذا الخطاب، لكنه كان خطاباً منسجماً، مرتبطاً، تشظى أطرافه في مجموعة مراوغة تأنف من الوجود الملقى للأشياء والمقولات. ولربما يستعدها محفوظ ثانية في (ليل ألف ليلة) لولا نزعة صارمة ومرتبطة في آن واحد بتحقيق التطابق بين الكلام والشخص، لكنها تفجر الفعل بشكل أو بآخر أيضاً، كما هو شأن الملفوظات الصوفية الوسيطة: فعبد الله البلخي يقول في معانيه لما يدور: «لا السرور يستغنى ولا الحزن يلحقني»^(٢)، وه من يفرح بالفان فسوف يتباه الحزن عندما يزول عنه ما يفرحه» (ص ٢٠٠). فالكلام يصبح motto فعلية في بنية النص، متداخلاً مع الاقتباسات والتضمينات من الوراق، حتى تصبح المحمولات الصوفية ذات نكهة خاصة متجردة عن الرغبات المتداولة في الوظائف الحكائية، فالشطحات الصوفية تروهن الكلام حتى يظهر عنها في تحولات الشخص، كما هو بكاء السلطان في خاتمة الليل، كما أنها تتسع للتأويلات التي لا تحتلها الوظيفة الحكائية.

ويتحول الخطاب الصوفي بخصوصياته (من مجاوزة للمحسوس وانفراج التأويل وتناسي مولدات الفعل و اتحاد الوجد في الكلام) إلى مجموعة متقاطعة ومتشابهة من «الموتيمات» التي تنبئ حل أساس مناجاة خالصة في الغاية. أي أن النص الصوفي يغيب الآخر، وهو بعد ذاته غير روائي حل أساس أن الرواية تتأسس بموجب الحضور لا الغياب والتغيب، ولكن اقترانه بالقص وتداخله معه استحصل له الفردة والخصوصية داخل الجنس الروائي، ولهذا، ربما يجد النقاد مسوغاً للحديث عن الخطاب الصوفي حل أنه من

السرد، فثرائر العجائز في (الرجع البعيد) هي أيضاً مفاتيح الأسرار ومن ثم متواليات الأفعال لكنها ثرائر لها امتدادها وصفتها الاجتماعية، والمحلية البغدادية محدداً. وليس من الصعب تبيين الطابع والتقاليد والعادات في مثل هذه التعددية اللسانية، كما أن هذه تتيح عادة معرفة التضاريس الخاصة بالمدين، كبغداد والقاهرة، بحاراتها وأحيائها. ومثل هذه الكتابات المتجلدة في الكلام والموروث الشعبيين غالباً ما تحقق تطابقات صورية شديدة بين الملفوظات ومدلولاتها بما يدفع القراء إلى استسهال تفسيرها وتقديم صورهم اللفظية الخاصة لها. وتقوم المشكلة للواقع إلى مثل هذا التفسير أو ذاك. إذ ينبغي الاعتراف دائماً أن أكثر النصوص مشكلة للواقع المنظور وحتى لتعددية اللسانية هي أسرها وأشدّها عرضة للاستعراض والاختزال. لكن أصحاب التفسير المجزؤ يفرطون عادة بمادة كثيرة تفرزها القيمة اللسانية لهذه النصوص، وهي القيمة التي تشكل خصوصيات ليست هيبة في الكتابة العربية.

وتكاد استدعاءات «النصوص المروغة» للموروث الوسيط أن تحول دون هذا التفسير أو غيره، والدعوة الملحة بدل ذلك للتأويل، فتحة خطابان داخل هذه النصوص، أحدهما متسلط وجائر ومهيمن وآخر مقسوع؛ كما أن كل واحد من الخطابين يتفرع في سلسلة أخرى من الخطابات، فعندما يظهر خطاب الزين بركات المروغ أو خطاب زكريا بن راضي المضمهر شكلاً والظاهر أداء يوازيهما خطاب مستقر متواتر للرحالة يتيح كشف تعدديات الغاية في البيانات والبلاغات والرسائل والمحاوير والتأملات، فخطاب الرحالة محامد، يعزل بين هذه الخطابات وبين الخطاب الصوفي الذي تتردد فيه التأثيرات والمقولات والأفكار، كما تختزن التواريخ والمواقف. أي أن التقابلات بين الشخص في النص هي لسانية أولاً، وهي التي تنفضي إلى ما يدور. ويتأسس الخطاب الصوفي محدداً تأسيساً لسانياً لدرجة أن البحث عن خلوة يفترض التأمل والإفصاح أكثر من أي شيء آخر. يقول أبو السعود في رواية الفيضان المذكورة: «من حين لآخر احتاج إلى خلوة... من أجلها حفرت لنفسي هذا السرداب، حفرته لجسدي أودعه فيه كلما

الجديدة ، فلربما توجد متشابهاتها التي تلغى الخصوصيات السلوكية ، لكنها قد تستعيد أيضاً روحاً تاريخياً ولسانياً وتجاوز إراثاً ما كإراث الانهماك بالثروة والجنس في التاريخ العربي الوسيط . وبغض النظر عن تفسيرات « الاستبداد الشرقي » وما يؤول إليه من قلق حول المصائر والأملاك ، فإن الرواية العربية ذات الامتداد اللساني والتراثي (المحل) استرجعت هذا الانهماك بشكل أو بآخر : إذ تستعيد (برج السمود) لمبارك ربيع (الدار البيضاء ١٩٩٠) و (الجازية والدرأوش) لعبد الحميد بن هذوقة (المؤسسة الوطنية الجزائرية) مثلاً شيئاً من العادات الشعبية (سلوك الرعاة والدرأوش في الجازية وفردة التأسيس الجنسي في برج السمود) : فالإشاعة المحركة للفعل تعيد الرواية العربية إلى ديناميتها اللسانية ، كما أن هذه الإشاعة تقترون بالرغبة الشديدة في الثراء ، بينما تقترون الجريمة بالرغبة في المرأة . وقد تكون الرغبة كونييتين ، لكن امتدادهما التاريخي في الأدب العربي وازدواجية الرغبة في المرأة (البغي والزوج الفاضلة المرغوبة في آن) وعلاقة كل ذلك بالخوف من تقلبات الدهر وزوال النعمة ومصادرة المال والجمال ، عوامل تجعل من الكتابة العربية المذكورة ذات نكهة خاصة غامضة عسيرة على التحليل العقلاني خارج السياق التاريخي العربي الإسلامي !! وحتى محاصرة الغرباء في « الجازية » لم تكن عابثة ، فالجازية حلم وحقيقة يتم التعامل معها على أساس أنها ثروة داخل القرية لا يجوز التفرط بها أو اقتناؤها من قبل الغرباء . أي أن جزءاً من خصوصية الكتابة العربية يتمركز في هذا الانهماك بالجاه والثروة والمرأة ، وهو انهماك يتناقض مع الخصوصية الصوفية . وبينما يتمظهر الانهماك في أنظمة سردية ، ينفي الخطاب الصوفي مثل هذه التعددية في الأنظمة والوظائف !!

ومرة أخرى ، فإن الجمع بين الديسوي والقدس يأتى بخصوصية ما ، هي في الحصلة فريدة ومتناقضة لمن لا يجبا أو يلم بالسياقات التاريخية العربية والإسلامية الشعبية التي لا تتطابق ضرورة مع ما هو . رسمى : إذ يمكن لنص ك (الريش) لسليم بركات مثلاً^(٨) ، أن يجمع خيوط السرد في داخل استرجاع كثيف للموروث المادي والديني الشعبي ، مؤكداً إمكانية انشغال الكتابة من التماثل الدارج وتحريرها من الأعراف والمواثيق .

« الأجناس المدخلة » . وما يقال عنه يقال أيضاً عن روائي إدوار الخراط (رامة والتنين وثرابها زعفران) : إذ تبقى التسمية الروائية مجاوزية بحكم السعة التأويلية لهذه الكتابة وغياب المدركات واحتكامها إلى « ديناميتها » الداخلية وتجريبيتها المحض . أما عندما تلجأ الكتابة إلى التناص اللساني وتضمن خطابات الآخرين أو إسقاط المألوف على غيره ، كما هو حال (شطح المدينة) للفيضان ، فإنها تستمد خصوصية ظرفية : إذ إن نصوص الارتباب تبقى عادة على محاورتها المستمرة مع الواقع مهما كانت درجة اختباؤها خلف آليات العلاقة مع هذا الواقع . ولربما يضطر الكاتب إلى تضمينات واسعة تعيده إلى نوابه الفعلية في نقد الواقع ، كما فعل صنع الله إبراهيم في (اللجنة) وهو يستعيد شعارات « الانفتاح » ، لكن هذه التضمينات لا تعنى « خصوصية » ما للنص .

وراهنت (شطح المدينة) و (اللجنة) على مكونات المكان وعناصر هدمه بعدما اختزل « الصوفي » الزمن إلى لحظة ديمومة خارجة عن الجريان الاعتيادي : ولا يعنى إصرار الرواية على « المكان » تضاؤل مساحة السرد والتأويل والتأمل ضرورة ، فتجزياتها السردية ليس رهيناً بالزمن بعدما قاد التدفق والتدرج والتقطيع والتجاوز والتناوب والتضمن والتفتيات السردية الأخرى إلى التلاعب المعروف بأنظمة السرد ، لكنها يمكن أن تتعرض إلى غيبات سردية إذا ما كثر الشغف وعظم الوجد في لحظات الانفلات المذكورة من الجريان ، فسواء شئنا أم أبينا يعنى الجريان تدفقاً سردياً مهما كانت اتجاهات هذا الجريان . أما الإصرار على اللحظة الصوفية فلا يعنى غير غيبة ما للزمن ؛ ولم يكن الصوفي راوية .

لكن المكان يقترون بخصوصية ما لا تتوفر للزمان خارج سياقه الإسلامي الوسيط : وعدا الألوان والنضاريس والأخلاقيات العامة وأنماط السلوك المقترنة بالمدينة الفلانية أو غيرها ، فثمة خاصية أخرى للمكان تمتد عميقاً في السلوك وتقلبات الزمن تجعل من هذا المكان مكوناً فريداً من مكونات الشخصية العربية . وعندما نسقط المدن أنماطها السلوكية والأخلاقية على الشخوص ، وتوجد تعدداتها اللسانية

مهمة مستحيلة . ويتميز هذا الهدم بالحكايات الشعبية والموروثة والتاريخية (ص ١٥٣) و (١٨٦) : لكن الزمن « مائل » والبرهة وحدها المكتنزة ، والقضاء يتسع للتأويل ، واللحظة الحاضرة تنتهي بمد كل تدفق . ولربما تتكرر هذه اللحظة في أخرى مماثلة ، كما تكرر الأبطال في آخرين . وكما تكررت الأحداث في غيرها ، لكن (الريش) تستدرج في حركات الأشياء وأصواتها بنيتها المتقلبة المتغيرة المراوغة باستمرار : وهي في هذه المراوغة من جانب واستمالة الموروث وإعادة تكوينه من جانب آخر تجعل من ذاتها نصاً فريداً مالكا لخصوصياته ومانحاً نفسه لخصوصية أوسع في السرد العربي والإسلامي الحديث ، تلك هي خصوصية الدوائر السردية والتخييل . إذ بينما يشغل السرد بما وراء المنظورات والمشاهدات يرى السارد نفسه مأخوذاً أيضاً بفتح دائرة على أخرى ، كأنها المتاهة أو هي المتاهة ليتحرر مما هو ضاغط عليه مرة ويحقق التسلية والتشفي من نفسه ومن الآخرين مرة أخرى ، فالسارد يود أن يصبح سلطاناً هو الآخر في حدود حرفته قبل أن يعرض نفسه للتعذيب والآخرين للاستهزاء أمام ما يعجز عن عقلته أو تفسيره .

وكان لابد من مستوى آخر من الخطاب ، ساخر هازل وعيد ناسف في آن . إذ لا يكفي أن نقول عن (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)^(٩) إنها استحضار للمقامة والسخرية الجاحظية ، فثمة سخرية أخرى ناسفة تبتدىء من تقويض الذات (فضلة حمار محرن ، ص ٦٠) ، ليتضمنها سرد (رواية رسائل) يعتمد :

- تعددية الخطاب .

- التضمين .

- المحاورة مع القارئ .

- إهانة القارئ . و قلت إنك لم تحس بي أبداً ، ذلك لأنك بليد الحس يا محترم . (ص ٦٢)

- احتواء المأثور (القدسي) والشائع (مكاناً قصياً) ، (نسبياً نسبياً) علاوة على حكايات الجاحظ وألف ليلة والشعر . (٨٥ ، ٩٠ ، ١٤٢ ، ١٤٣) .

ويمكن أن يكون السارد في الجزء الأول روحاً ، ولربما كان الشقيق دينو تحت وطأة حضوره فيه ، لكن السرد لا يقيم سنه دون سياق مقبول يقيم داخل الثقافة الشعبية . ومهما بلغت درجة التمرد على السياقات داخل النص ، إلا أن السن تجعل هذه الكتابة طيمة تمنح نفسها بتمرد عابث مرة وباستنفار للتعاطف مرة أخرى من خلال سلسلة من استراتيجيات الانزياح والانحراف والتكسبر : فالروح القلق يصير على استكمال المهمة الموكلة منذ ذلك التجذير اللساني لمطابقة الاسم على المسمى ، ثم البطل الكردي الذي أنشد إليه الأب فأطلق اسمه على ابنته (ص ٢٥) ؛ ومثل هذه التسمية وما تحتويه من تطلع ورغبة وموم تبعث على الفعل والتذكير ومن ثم انتحار الابن ومله حياة العائلة بحضوره هاجساً . أما حركة السرد المسيرة فهي ليست مجرد جريان أو توليد للفعل ، لأنها صورية أيضاً كالريشة التي تندفع وتبطيء وتعابت وتتخايب ، فالحركة من خلال الريشة صورة « وتكويناً » هي التي تحرر انثيالات السرد « إنها الريشة » التي تقف بيني وبين انتحاري . هذه الريشة ، هذا التمايل المنتظم في انسيابها إلى قاع الحقيبة - (ص ٤) ، أو لكن هذه الريشة التي استقرت ثانية ، في قاع الحقيبة ، أطبقت على فكري ، وأيقظته على ما ينبغي في أن أفكر فيه بإلحاح » (ص ١٤) .

ومثل هذا (الواقع) يجعله « مقبلاً على حكاية غير متجانسة قط » (ص ٣٠) ، تسحب البساط من تحت قدمي القارئ المرتاب وتجعله يستنقع تقلبات مُم آزاد في مسوخ عديدة ، روحاً مرة وحيواناً شهوانياً بدون ذاكرة مرة أخرى : أما التفسير المخرى لـ (الريش) فيضعها في مصاف نتاجات سياسية بامتياز تحرر نفسها من وثائقيات النصوص أو مباشرتها ، وتنبعث من داخل الذاكرة الشعبية في هدم ذكي لكل البنية اللسانية والمؤسسية للمجتمع الشرقي :

فهي عرض مائل لقضية إنسان مطارد ومضطهد و محاور إيجاد مكان سريع لأبقاره وماعزه وحنينه وعظامه أيضاً » (ص ٢٥) . لكن هذا التصريح يهدمه خطاب آخر عديم وساخر « هيا رتق الهواء يا بُني » ، هكذا يعلن الأب (ص ١٣٣) مشيراً إلى المهمة السياسية الموكلة للابن : فثمة

كانت (ألف ليلة وليلة) مثلاً تقتحم ثقافات الآخرين وهي تتعرض إلى التحويل والاختزال والإضافة والحذف ، كما أن استعادتها إلى الثقافة العربية كانت تحتّم مثل هذا التخيير . ولم يكن غريباً أن يتم الانتهاء إلى (ألف ليلة) في العقود الأولى من هذا القرن من خلال انتباه الآخرين إليها ، وكثرة تأكيداتهم في مطلع القرن العشرين على المغزى الاستقلالي للفن كما تفصح عنه الحكاية الإطار ، أي حكاية السلطنة شهرزاد مع السلطان شهریار^(١٠) . إذا كان فورستر ينشر سمات الرواية ويشير إلى خاصية السرد في الحكايات ، بينما يمتدح « جسترترن » في الحكايات ذلك الإعلاء لشأن الفن ، (إذ لم يسبق أن يعلن في كتاب آخر مثل هذا الإطراء للاستقلالية الذاتية للفن) ، ولا يمكن أن نستغرب بعدئذ انتباه الكتاب العرب إلى هذه الخاصية قبل أن يتدارسوا الحكايات برمتها : فظهرت (شهرزاد) للحكيم ، وظهرت له ولطه حسين (القصر المسحور) (١٩٣٦) لكن (شهرزاد) الاثنان كانت ثأرية ، تحطف وتسجن وتحاج الكتاب ، يسألها المؤلف :

« - عجباً ! أنت إذن هي التي أوحى إليّ بكتاب ، أنت هي التي خرجت من عقل وفكرى ! ومع ذلك يا شهرزاد تحطفيني اليوم وتحبسني بين جدران هذا القصر الكبير ! »

لكنها مثلت أيضاً خروج الشخص عسل مؤلفيهم ، فالشخصية المتكاملة ليست ملكاً للمؤلف الذي يضطر إلى التراجع منذ أن ظهرت فكرة المؤلف الغائب أو الميت .
« - وانت أيضاً ، ألم تحطفيني وتحبسني بين دفتي كتاب من القطع الكبير ؟ »

إذ إن الحكيم يستعيد من الحكاية الإطار لألف ليلة وليلة مكانة السارد ودوره وتداخل صوته بصوت المؤلف ، ساعياً هذه المرة إلى تأكيد حقه في الابتكار والخلق ، لدرجة يتيح له الخروج عن الأنماط والبني والتراكيب الموروثة . ومثل هذا الانحراف يتيح له ضمناً التخل عن معايير الكتابة الاحتمالية ، وسنّها . ولهذا جاء في النص المذكور أنه « أديب وكاتب روائي يخلق الحوادث ويندع الأشخاص » ، لكنه الابتداع الذي يتخل عنده المؤلف عن التدخلات القسرية التي يحترفها دعاة

لكن البنية الساهرة أساسية ، فهي التي تعيد صياغة المأثور « تبعثر أولاد عائلتنا أيدي عرب » (٦٦) : لكن السارد الساهر هو سليل الشطار والعيارين أيضاً ، يضحك ويغمز ويعترف ويتنزه الفرص ويغوض التجارب ومغامرات الغرام ، ويسفهاها ويتألم لأجلها . كما أنه يصرح برأيه (٧٩ ، ٨١) ويقارن بين الإسرائيل والصليبيين (٧٧) ويفضح قصة القرى الدارسة . وبينما كانت مراوغته الأساس بين الاعتراف والفهلوة تمرر شعوره بـ (الغربية) ، يسلط الأجناس المدخلة المعقدة قوة خطاب يتشاطر مع الدنيا والناس والأعداء والأهل .

ورغم ذلك ، فإنه في مراوغته وتضميناته وسخريته وهزله خطاب مكبوح ينز بإشارات كثيرة تعزز من مكانته في موروث عتيق مشابه جاهد لتكسير نواياه من جانب ومنع نفسه قوة رافضة ليست اعتيادية من جانب آخر .

وإذ يتجذر هذا النص في الموروث الساهر ويقيم نفسه في الحاضر السياسي والأخلاقي ، ويستمد مشروعته الفعلية في سياق داخل الكتابة العربية الوسيطة مستعادة لمواجهة الحاضر وتفكيكه ، فإنه لا يملك إلا أن يكون جزءاً من خصوصيات الكتابة العربية الحديثة . ويمكن أن تستنفر كتابة المسعدى (حدثني أبو هريرة قال) جاحظية النشر الوسيط وبعض مكونات السرد التاريخية ، إلا أن انشغالها واهتماماتها الأبرز التي تميز على الخطاب والقص ليست مماثلة لما يتمظهر في فن إميل حبيبي ، فثمة تنوع آخر في هذه الكتابة يتعمد استعادة (العنينة) وكأنه يلفت الانتباه إليها بوصفها قوة لسانية تستطلع إمكانيات ضمان سلطة الخطاب المنقول مرة أو الإحياء بمشروعيته أو الخلاص من مسؤوليته مرة أخرى .

هذا الانحياز لـ (الخطاب) المتجذر في الموروث امتلك خصوصيات أسلوبية ربما تضع عند نقلها خارج سياقها في لغة أخرى . فهي على خلاف السرد الوظيفية تعيش وتكتسب حيويتها في تعددية لسانية وأنساق لها سياقاتها وأحكامها . أما السرد الوظيفية وبناها التي عددها بروب فهي ممكنة النقل ، على أساس أن « القصة » هي الأساس ، بينما يصبح الخطاب ثانوياً قابلاً للتحويل حسب اجتهادات الرواة وميولهم . ولهذا

الدائم عن الفعل مرة والقلق الذى يوجد التوتر المستمر الذى لا مفر منه بغير الترحال والتجواب مرة أخرى . كانت هذه واحدة من « موتيفات » القصيدة الحديثة ، بينما كانت شهرزاد أمثلة المرأة المكابدة من أجل الحياة ضد الجور . لقد انتقلت (الليالى) فى عشرات القصائد والمسرحيات إلى ميدان آخر ، هو الموضوع الاجتماعى الساحر لقراءة ثلاثة عقود قبل أن يستعيد محفوظ هذه الحكايات ثانية إلى مزيجها الجذاب من السحر والحقيقة والزهد والتصوف والشهوانية .

ويشمل نص محفوظ (ليالى ألف ليلة) خصوصيات الحكايات ، فهو يمثل الأصل ويحيد عنه فى آن ، فلياليه تبتدىء عند انتهاء ألف ليلة ، بعد أن استكملت شهرزاد الحكايات وتراجع الملك عن نواياه . لكن حكاياتها حلت علاوة على الوظائف الأصلية خطاباً مفعماً بالقصيدة التى يرجع فضلها إلى أستاذها الشيخ الصوفى عبد الله البلخى . ولابد من أن يكون محفوظ مطلعاً على تلك الشفافية الخاصة بالزهد فى الإنشاء الأولى ليعيد بواسطة القرائن تكوين الفكرة السائدة التى أدهشت الكتاب الغربيين فى تقابلها وتعارضها مع الشهوانية والمادية . لكن (محفوظ) استعاد هذا المزاج من خلال الفاعل ، الشيخ البلخى هذه المرة . وإذا يظهر البلخى على مستويات الفعل شخصية محركة للفعل والحوار فإن حضوره الأوسع يتمظهر فى قرائن منتشرة حدثت من الوظائف الموازية ، أى تلك المقترنة بالمعاريف والجن والأشجار من البشر .

وتشياً مع هذا الاجتهاد فى النص كان شهریار فاعلاً وموضوعاً للفعل : فهو يعترف بتأثير الحكايات فيه ، لامتثالها بالتذكير بالموت وقصر الحياة ، لكنه ينتفض على حالة استلابه فاعلاً : لشهریار فى الحكايات الجديدة وريث السلاطين والخلفاء المهموسين والمهوسين والجوالين ، القلقين مرة والباحثين عن المغامرة مرة أخرى . إنه مجموعة أفعال متراكمة متداخلة ، تحققت فى نص محفوظ عبر القطع والتوليف واللمص بينما بقيت الوظائف وبعض القرائن اللازمة لتكوين المزاج العام .

وعندما تكرر العنصر الخارق فى (ليالى ألف ليلة) تدفق السرد ، ففى تدخل الجن - كما يلذهب تودوروف - تشييط

الاحتمالية فى الكتابة لغرض موضعة الشخصوس فى أطر الأعراف والقيم السائدة ؛ يقول فى مقارنة وضعه بغيره من مؤلفي جيله :

« - إنه لمن المؤلم أن أراى منفرداً بين أخوان الأدباء بهذا الموقف الذى وضعنى فيه اليوم هؤلاء . . وإنى لأعجب كلما تذكرت أن غيرى من الأدباء لم يلق من أشخاصه ما لقى من هذا الإكرام . »

فها هو ذا « هيكل » يرح طليقاً ، لم ترفع عليه « زينب » قضية فى المحكمة الشرعية ، وهذا « العقاد » لم يقاضه « ابن الرومى » أمام المحكمة « المختلطة » وهذا « المازن » ترك الأموات والأشباح وأخرج على مسرح كتاباته ، أهل بيته وفويه من الأحياء فلم يتلزم أحد منهم .

ويمعزل عما يمكن أن يقال فى تأويلات هذا الكلام ، إلا أن دلالة الواضحة تجزم فى الفصل بين ما هو مقبول وما هو مفاير ، فخروجه على النص التراثى أو عما ألفه الناس عنه يدفعه إلى استباق النقد ومواجهته . فخطابه هنا مباشر يتوخى امتلاك السلطة أو بعض أدواتها فى دائرة المحاكمة والاختلاف .

أما الإدراك الأوسع للمقارنات التى تنعقد فى (القصر المسحور) فهو التفريق بين التسجيل الخارجى للأحداث ، أو الروى الاجتماعى الاحتمالى ، وبين فضاءات المخيلة . وبدت (ألف ليلة وليلة) مرجعية الحكيم الأساس لاصفيتها عالم المخيلة الملء بالإيماء والمكتنز بالهدم الذى لا ينتهى لسلطان الأعراف والمحرمات والممنوعات المختلفة ، وإنما لقوتها المرجعية فى ظل اعتراف آخر مهيم هو اعتراف الغرب .

وعندما كانت العقود اللاحقة تشهد انفتاحاً معرفياً أوسع على الثقافة الغربية واهتماماتها بالأسطورة والمحكى ، مقرونة بوعى متزايد بأدبية الكتابة وتعقيداتها وكذلك بانكشاف الذات أمام الآخر وبمجاهراته ، جرت الإفادة من آليات (ألف ليلة) وشخصها ووظائفها فى سياقات خاصة ، وجودية فى الغالب ، إذ بدا السندباد رديفاً لعوليس ، يتبادل معه الأدوار فى البحث

لإبراهيم السقاء هي المرأة التي يرى فيها السلطان - نفسه في عالم منحور . أما المزاج الكلي (للبالي) محفوظ فلا يختلف عن مزاج (ألف ليلة) ، ثمة إدراك للحياة الفانية وفسادها ودعوة إلى التواضع والزهد ومزاولة الحياة أيضاً رغم ذلك . أما شهريار محفوظ فلا يستعاد أليفاً أو عادلاً كما هو في الأصل ، بل يمتزج فاعلاً بالقرندل الثاني ، ابن الملك المنكوب الذي دفعه فضوله إلى فتح الباب المحرم ، ليبقى يندب حظه ويبكى ما آل إليه ، باناً شكواه إلى كل من يراه أو يلتقيه ، فمحفوظ ليس معنياً بالمصالحة بين شهريار وشهريار مادام البناء الأساس للحكاية لديه يعتمد منظومات محمولات أخرى كالعدالة والظلم .

أي أن « خصوصية » الحكاية التي التقطها محفوظ أعاد تكييفها من خلال حرية واسعة في استدعاء الأصل وتكييفه ، مؤكداً وجود إمكانيات هائلة في الموروث والكتابة العربية قابلة للمزج والتقطيع والاختصاص والاستدعاء عندما تتوفر قوة المخيلة وقدرة التأليف لدى المؤلف والكاتب العربي المعاصر . عند ذلك فقط يكون بمقدورنا أن نتحدث بارتياح عن « خصوصيات » الكتابة العربية ، والرواية تحديداً . وإذا شهدت العقود الأخيرة ميلاً أوسع لدى الكتاب والمؤلفين للتمعن في الحياة الثقافية العربية وموروثها ، ثمة أمل في ظهور « خصوصيات » أخرى للكتابة ، تجعلها أكثر عمقاً ، فلامسة السطوح بقيت واحدة من مشكلات التأليف والإبداع العربيين كلما جرت المقارنة بين الكتابة العربية وبين ما هو متميز في الرواية العالمية . وليس الكد وحده المطلوب في هذا الميدان ، ثمة ابتعاد عن روح المأساة وجهل بأوجه الصراعات وقرب لما هو ظاهر ، وثمة حاجة لتساولات كونراد وجرين ودستوفسكي ، وحرية ذهن كتلك التي تتيح لماركيز أن يتنقل بين الصوت والصورة والذكرى في حياة مدنه وبلداته الأثيرية لديه . إذ لم يزل العديد من النقاد والدارسين العرب والأجانب يرون أن الواقع بقي أعقق وأكثر ثقلًا وثراءً وروية وقسوة مما تتمكن النصوص منه حتى الأكثرها واقعية . والغريب أن خصوصيات الرواية العربية الأخرى لم تزل خصوصيات غياب مقارنة بالقبيلة المحاصرة منها في النص أو في الخطاب .

لعقدة الروي . أما الجامع بين هذه الحكايات فلم يعد التأطير والتقديم والاختتام ، كما هو في الأصل ، وإنما التابع يزمنه مرة ويوظف مرة أخرى ، فالمتواليات تنبئ على أخرى في ظل عقدة صراع بين الظلم والعدل ، الفساد والنظام ، ليتجاوز دور العنصر الخارق المصادفة ويتداخل بما هو إنسي ، فيتقاسمه الفعل مؤدياً في النتيجة دوراً أوسع من « احتمالية » الواقع ، من خلال هدم مستمر لمحرّماته وكوابحه السياسية ، وحتى الجنس الذي يتمظهر في سلوك فاجر لدى الجمالي التاجر مغايراً لطبيعته بدا تلقائياً بعدما اقتنع القارئ أنه سلوك واقع تحت تأثير حتمي لا قبل للمعنى برده . أي أن محفوظ استعاد بعض مشاهد الجنس بتزويغ قصدي عن الأصل ، ثم أعاد تكوينها بعدئذ من خلال التقطيع والتراكم .

ولم تكن إضافة محفوظ من الدرائمي والوسيل الخارق اعتيادية ، فالعفاريث ليست أفعالاً فحسب ، وإنما كانت هباتها في طاقبات إخفاء وغيرها اختلالات للزمان والمكان ، كما أنها مغريات شديدة تدفع الفعل إلى التراكم والتعقيد ثم التلاشي والانفجار . أما الواقع فقد كان يظهر بغرابته وتناقضه في الحوارات التي تحذر من العلاقة بالطاردين أو المقموعين أو تستدعي التعاطف معهم . لكن « للحيطان آذان » كما يقول الوزير . ويصبح الهمس أو المضممر من الكلام مستوى آخر من الخطاب في حكايات محفوظ ، حل خلاف حكايات شهريار التي بقي فيها ما هو مضممر في صدر الحكيم دويان ، فانهجار السرد أو تدفقه يوقف الموت ، وهو أي الموت لا يتمشئ مع الحكايات التي تنتهي في حكاية أخرى .

وليست وظائف الحكايات أو اقتراحاتها هي وحدها التي أعاد محفوظ تكييفها عن الأصل تكييفاً وتراكماً ونصفاً وتوليفاً ، وإنما كان يستعيد ما غزى لتأكيد الكفائية الذاتية للفن ، فالحلفاء والسلاطين المهمومون أو السوداويون أو الباحثون عن الحقيقة أو المفامرة يحتاجون إلى إعادة تكوين ذواتهم ، ولابد من صدمات أو مواجهات تدمغهم إلى تحقيق مثل هذه المراجعة .

وبينما تدفع الحكاية الخليفة أو السلطان إلى مراجعة ذاته أو تأنيب ضميره ، فإن الملكة البديلة للحشاشين التي أقامها

الهوامش

- ١ - (الانحطاط) بمعناه الاصطلاحي هو بلوغ المجتمع دورته المدنية ووصول العمران إلى منتهاه في البلخ والاستهلاك ، ومن ثم موت عصبه واندفاعه .
- ٢ - (طبعة ١٩٧٧) .
- ٣ - يقول جنيت : « حتى أدنى ربما أو أية صفة تفريقية لها طبيعة الخطاب لا القصة » . يراجع Cuiller في *Structuralist Poetics*, P. 190.
- ٤ - دار الحوار . ط ٤ ، ١٩٨٦ .
- ٥ - نفسه ، ص ٥١ .
- ٦ - دار الشروق ، ١٩٨٩ ، ص ١٢٦ .
- ٧ - مكتبة مصر ١٩٧٧ ، ص ٧ .
- ٨ - (بيسان . قبرص ، ١٩٩٠) .
- ٩ - طبعة دار الجليل ، ١٩٧٢ .
- ١٠ - الموقع في دائرة السحر : ألف ليلة وليلة في النقد الأدبي الإنجليزي ، ط ٢ ، بيروت : مركز الإنماء القومي ١٩٨٦ .

الحب

ونشأة الألب العربي الحديث

بطرس الحلاق
(العراق)

الاستعاضة بالجمالية أو علم الجمال عن الفلسفة ، وبالتالي عن الدين ، للكشف عن الكائن. غير أن مدرسة بينه اعتبرت الجمالية مرادفة للشعرية التي تتجسد أساساً - ويا للمفارقة - بما أسمته « الرواية » . فهذه ، عندهم ، الصورة النموذجية للأدب بما في ذلك الشعر . وهذا التحديد الجديد للأدب بدا ، في مفهومه الأنطولوجي ، من خلال تنظير أصحاب بينه وممارستهم ، مرتبطاً ارتباطاً كلياً بقضية الحب ، أو بشكل عام بالعلاقة : رجل / امرأة ^(١) .

ومن المدهش حقاً أن هذه المقاربة للأدب قد فعلت فعلها أيضاً في الفكر العربي الأدبي الحديث . وأؤكد تعبير « مقاربة » (فلا مقارنة ولا تشابه) ، إذ شائعة هي الفجوة الفكرية ما بين الوضع العربي في القرن التاسع عشر والسياق الفكري لرومانسية بينه ، وشتان ما بين تنشئة شليجل وتفكيره الفلسفي وبين تنشئة النهضويين العرب وتفكيرهم . ومع ذلك ، فإن التساؤل حول ماهية

١٩

لقد ثبت اليوم أن مفهوم الأدب ، بمعناه الحديث ، قد تزامنت نشأته ، في الثقافة الغربية ، ورومانسية بينه ^(١) *le romantisme d'Iéna* التي كسان على رأس من صاغها ونظر لها فريدريك شليجل ونوفاليس . فقد استقر هذا المفهوم على أنقاض مفاهيم أخرى سابقة من أمثال « الأدب الجميل » *Belles Lettres* أو الأجناس الأدبية (من مسرح ، ملحمة ، حكاية ، مثل ...) .

إن هذا المفهوم ، في تصور رومانسية بينه ، ذو جوهر أنطولوجي . فقد تأثر بما سمي أزمة الفلسفة التي تمخض عنها نقض الفيلسوف الألماني كانط وتبلور انطلاقاً من تساؤل فلسفي مؤداه : ما الكائن ؟ ومن تقرير صريح يقول بعجز الفلسفة والدين عن تحديد هذا الكائن . وعن ذلك انبثق مشروع جنوني يقوم على

ما يدلى به من آراء حول المؤسسات السياسية والاجتماعية الكبرى في البلاد التي يتحدث عنها .

وهكذا ، فإن فجر الأدب العربي يتزامن وهذا التساؤل القلق والساذج بعض الشيء حول ماهية الإنسان .

١٣ /

الشدياق

مع صدور مؤلف أحمد فارس الشدياق الشهير (الساق على الساق فيما هو الفارياب) (٥) ، نطأ عتبة الأدب بالمعنى الحقيقي . فعندى أن هذا المؤلف أول مقارنة روائية حقيقية في الأدب العربي الحديث . إذ إن هذه السيرة الذاتية الضاربة إلى الرواية المتخيلة مسكونة بهاجس السؤال الذي يعتمل كتاب الطهطاوى ، أى : حكم الإنسان ما بين الجماعى والفردى ، أو إن شقنا معارضة عنوان الكتاب : « ما الفارياب » ، أو بتعبير آخر : ما الإنسان ؟ كما أنها تطرح هذا السؤال نفسه من الزاوية نفسها (الآخر والذات أو الغيرية والهوية) وتتبع المسلك نفسه (الترحال بين الشرق والغرب) ، مع فارق مهم ، هو أن الشرق كما الغرب عديد عند الشدياق ومفرد أو أحادى عند الطهطاوى .

إلا أن خصوصية هذا التساؤل عند الشدياق تكمن ، فى نظر ناقد الأدب ، فى حكاية التخييل التى تحتل حيزا كبيرا من النص ، والتى تتداخل أيمًا تتداخل مع حكاية الرحلة الواقعية . ويبرز هذا التخييل فى التركيب التقابلى الواضح فى اسمى الشخصيتين الرئيسيتين : الفارياب والفاريقة ممثلين للرجل والمرأة .

تكون هاتان الشخصيتان القطبين الرمزيين للإنسانية ، وإن شقنا استعمال تعبير سيميائى قلنا إنهما تكونان مقولة سيميائية catégorie sémique حيث الحدان التقيضان Les termes contraires يولدان

الإنسان قد صاحب تأسيس المفهوم الأدبى الحديث بل بلورة كلمة «أدب / آداب» (٣) التى كان لها ، فى الثقافة العربية القديمة ، مدلول آخر (٤) . كما أن هذا التساؤل حول الإنسان قدر له أن يساير مفهوم الحب ، تماما كما فى الأدب الغربى .

نكتفى ، فى هذه الدراسة المجلى ، بالإشارة السريعة إلى هذا التطور فى نشأة الأدب العربى الحديث . فبعد تلميح إلى الطهطاوى ، نتوقف قليلا عند أحمد فارس الشدياق ونتوقف ، وقفة أطول ، عند جبران ، وننتهى بتلميح آخر إلى المنفلوطى .

١٤ /

الطهطاوى

إن مؤلف الطهطاوى الأول (تخلص الإبريز فى تلخيص باريس) ، الذى صدر عام ١٨٣٤ واعتبر مؤسسا للأدب العربى بمنحاه الحديث ، قريب من أدب الرحلة المعروف فى الثقافة العربية القديمة ، وإن كان أقرب إلى أدبيات الرحلة التى شاعت فى أوروبا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وأشير منها خاصة إلى نمط بعينه كان يسمى بـ « الوقائع الهندية » Les relations indiennes . فما يقصد إليه فى الحالتين إنما هو محاولة التفكير فى الذات ، ومحاولة تحليل وضع داخلى انطلاقا من مشاهدات وعناصر مقتبسة من عالم آخر .

فنص الطهطاوى ، فى نهاية المطاف ، عبارة عن تساؤل قلق ، ينطوى على ملاسات بل مفارقات شتى ، حول جوهر الإنسان : هل هو أولا كائن اجتماعى يتحكم فيه العرف ببعديه الدينى والسياسى ؟ أم هو فرد له إرادته وشعوره الخاص ؟ فالتص ، فى جوهره ، يجد فى هذا التساؤل تبرره بل مقصده الأبعد ، سواء فى ذلك ما يرد فيه من وصف ساذج نسبيا للحياة اليومية ، أو من نظرة إلى عادات المجتمع وآراء الأفراد الشخصية ، أو ما ينقله من نقاش بين التيارات الفلسفية والدينية ، أو

الحديث النافين les termes contradictoires غير كيان عالمهما الروائي الخاص^(٦).

ومن جهة أخرى ، نرى أن هاتين الشخصيتين عاملان actants يتبادلان الأدوار باستمرار ، فيتناوبان على دور الفاعل sujet والفاعل النقيض antisujet دون انقطاع . إذ إنهما يمثلان ، كل بدوره وإلى ما لانهاية ، الخير والشر ، العقل والقلب ، الصواب والخطأ ، والحرية والقهر . وللتأكد من ذلك يكفي القارئ أن يعود إلى بعض الحوارات التي تدور بينهما^(٧).

وهكذا يدخل المتخيل في الأدب العربي الحديث لا عن طريق طرحه لقضية متداولة ومبتذلة إلى حد ما ، عنيت قضية المرأة ، بل بوضع المرأة والرجل وجهها لوجه ، أو بتعبير أوضح بتحويل المرأة دور الفاعل في الواقع الروائي . وهذا الموقف هو الذي يؤسس للأدب الحديث ، بعكس الموقف الآخر المسيطر في الفترة الزمنية نفسها ، عنيت موقف الظهطاوي والبستاني وأقرانهما الداعين إلى تربية المرأة ، الذي لم يكن ليؤسس إلا للنظرة الاجتماعية الجديدة . فهذا الموقف الثاني لم يخول المرأة ، على المستوى الأدبي ، إلا دور الموضوع أو الغرض objet الذي يدور حوله الكلام أو الأحداث ، وفي أفضل الحالات دور الفاعل السلبي الذي يتلقى الأحداث ولا يؤثر فيها .

وأول لازمة (بالمعنى الرياضي) لهذا الاختلاف في الموقفين تتجلى في الشحنة الجنسية (أو بالأصح الإيروسية لأنها تشع من الجنس على الإنسان بأكمله) المغيبة كلياً في الموقف الثاني حيث تبدو المرأة كأن لا جنس لها أو كأنها موضوع عقلي ، بينما يتشبع أدب الشدياق بالإحساس الجنسي (الإيروسى) وإن بكثير من الخضر بفعل وطأة المجتمع آنذاك ، وربما كذلك بفعل طبع المؤلف الحي .

ويتميز مؤلف الشدياق بمنصر آخر ذى دلالة قيمة على التسواشج بين المرأة والأدب ، وهو أن بروز المرأة

باعتبارها فاعلاً أساسياً في العالم الروائي يتزامن وتساؤلها أساسياً حول ماهية الأدب . لا يأتي هذا التساؤل في صيغة نظرية بل من خلال السخرية ironie (بالمعنى الأرسطى القائم على المسافة بين القول وقائله) التي تعمل عملها في النص بأساليب شتى : معارضة المقامة^(٨) ، اختيار المواضيع وأساليب معالجتها ، وأحياناً من خلال مقاطع يقتحم المؤلف فيها النص ليدلى بآرائه ففى الأدب^(٩) . ومن خلال ذلك كله يرشح بعض التساؤل ، شيء من إعادة النظر في حكم اللغة والجنس الأدبي وأحياناً سؤال ضمنى في حكم الأدب وماهيته ، ذلك السؤال الذى لن يصبح صريحاً إلا بعد نصف قرن من صدور (الساق على الساق) .

ينجم عن هذه الميزة الثانية لازمة أخرى ، وهى أن الشحنة الجنسية (الإيروسية) التي تملأ الحقل الروائي ، تترافق مع شيء من المتعة الجسدية فى ممارسة اللغة تتسم بشيء من اللذة الحسية . فكأن علاقة الراوى باللغة تتسم بالمتعة نفسها التي تسم علاقة الفاريق بالفارياقة . وحسبنا ، كى نلمس هذا البعد ، أن نرجع إلى ذلك السبل من التلاعب بالكلمات والإطناب والتكرار والترادف^(١٠) الذى يملأ آفاق النص والذى لا يكفي لتبريره مقصد الإحياء اللغوى .

حقاً إن الأدب والأنوثة يتلازمان عند الشدياق ويتداخلان ، بل أقول ، مستميحاً العذر لهذه الإشارة المفضوحة ، إنهما يتزاوجان .

• / •

غير أن المرحلة الحاسمة فى نشأة الأدب مترابطة مع الحب ي دشنها جبران وبدرجة ثانية المنفلوطى .

جبران

فجبران أول من يدخل القطعية الحقيقية فى الأدب الحديث على مستوى التحديد كما على مستوى الممارسة الأدبية .

١ - التحديد الجبرائلي للأدب

إن الرؤية الجبرائية للأدب لا تنسم لا بالصيغة النظرية الصرف ولا بالتحليل الصارم ، إلا أنها تفتح آفاقاً جديدة كل الجدة في مقارنة الأدب ، لا تجاربهما أى من المحاولات السابقة كمحاولة الريحاني^(١١) ومطران^(١٢) وغيرهما . فهي تظهر عنده منذ مطلع حياته الأدبية في كتابه الأول (الموسيقى) ثم تنبت في مؤلفاته اللاحقة غير الروائية كافة^(١٣) . وإذا تركنا جانباً سمة الطرافة التي تميزه في سياق كتب الأدب العربي ، حديثه وقديمه (إذ إنه في حد علمي المؤلف الوحيد الذي يعالج الموسيقى من هذا المنظور) ، فإنه بسذاجته المموهة لا يزال يدهشنا حتى اليوم وعلى أكثر من صعيد ، إذ إنه يذكرنا بالخطوط العريضة لرومانسية بينه .

فهو من جهة يدمج ، في مفهوم الموسيقى ، مفهوم الشعر ومفهوم السرد بل - في نطاق أوسع - مفهوم الرواية . وهكذا يبرز ، في إطار منظومة مفردة وعديدة في آن ، الشكل الأدبي الذي يمثل مجمل الأشكال الفنية ، أو الشكل المطلق الذي يشمل الأشكال الأدبية كافة ، فيأتي مناقضاً وبدلياً للتحديد الكلاسيكي الذي يميز ما بين شتى الفنون الأدبية ويرتبطها على مراتب متفاوتة في الأهمية . وهذا مما يحيل إلى تحديد فريدريك شليجل ، مؤسس مدرسة بينه ، للرواية وللشعر - والأميران مترادفان عنده - هذا التحديد الذي يبنيه على أنقاض التحديد الكلاسيكي للشعر وعلى أنقاض التحديد الأرسطي للفنون الأدبية^(١٤) .

ومن جهة أخرى ، فإن هذه الرؤية الجبرائية تسند إلى الأدب مهمة التعبير عن الكائن ، مهمة أن يقول الكائن ، لا الإنسان وحده بل الكون بأكمله ، المادى منه والروحي أو ما وراء المادى في ارتباطه مع العالم المادى . بحيث إن هذه الرؤية - ولا أقول هذا التحديد - تنبع من منطلق فني - ميتافيزيقي ، وهو المنطلق نفسه الذي تعتمده رومانسية بينه . إلا أن الفارق بين المقاربتين

- وهو فسارق ذو بال - يكمن في أن المصطلحات الفلسفية الجبرائية تستند إلى نظرية المثل الأفلاطونية كما تتجلى في مثل الكهف وفي قصيدة ابن سينا الرمزية الشهيرة « النفس » ، بينما تعتمد مدرسة بينه المفاهيم التي صاغها الفيلسوف كانط .

إن هذه الرؤية تمنح الشاعر أو الموسيقى أو الروائي - وكلهم سواء في هذا الإطار - سمة مميزة وقدره فوق البشر ، هي سمة الوسيط أو النبي بل ربما سمة الخالق لعالم جديد . وتتأتى الممارسة الروائية (التي سوف نشير إليها لاحقاً) لتؤكد هذه الميزة . والأدب الذي تؤسس له هذه الرؤية إنما هو أدب محكوم بالتعبير عن الحب ، مهما تبدلت صور الحببية في النص التأسيسي : الحورية أو الإلهة ، الخطيبة أو العروس . وهكذا يتم فصل التحديد الجديد للأدب على صورة الحب .

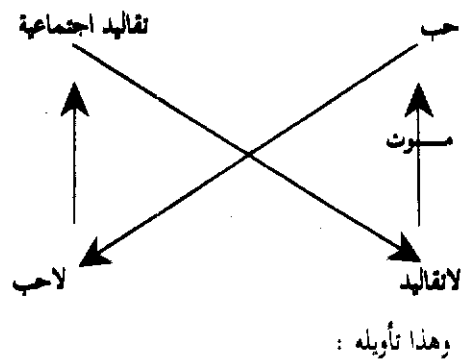
٢ - ممارسة جبران الروائية

من النافل التذكير بأن عالم جبران الروائي يتأسس على اجتياح الأنا للعالم ، وأن هذه الأنا مؤسسة أنطولوجياً على القلب القائم مناقضاً للعقل^(١٥) . فالقطيعة الأدبية عنده ناجمة إذن عن قطيعة أنطولوجية موازية تؤسس لها وتمنحها حركيتها . والواقع أن جبران يأتي بعد قرون من عقلنة الإنسان بحكم الضوابط الدينية والاجتماعية ليقلب المعادلة فيمنح نفسه بذلك شرعية قميئة أن تقف في وجه الشرعية القديمة .

وإذا تجاوزنا هذه الملاحظة التي لا تضيف شيئاً مهما إلى ما نعرفه عن بنية العالم الروائي ، وجدنا عناصر ذات دلالة كبرى على ما أشرنا إليه ، فهذه البنية لا تصرح عن نفسها من خلال المنظومة الاجتماعية ولا حتى من خلال الأسلوب البياني ، بل من خلال استعمالها للمثل allégorie الذي يميز بدوره المستويين الاجتماعي والبياني .

ولنضرب على ذلك مثالا من خلال قراءة لقصة « مضجع العروس » الواردة في مجموعة (الأرواح المتسردة) . وبما أن هذه القصة ، كما يبدو ، هي بمثابة نواة لرواية (الأجنحة المتكسرة) ، وهي العمل الروائي الأساسي عند جبران ، فإنها تعبر عن العالم الجبراني الروائي بأكمله .

إن المسار السردى للفاعل (للبطل) في هذه القصة يتم حسب المربع السيميائي المعروف :



— ينطلق المسار من الحب : سليم وليلى يتحابان .

— ثم يمر عبر قطبه النافي ، اللاحب : هناك موجه نقيض يقاوم عمل الموجه الأول فيفرق ما بين الحبيين . فتحت تأثير نجبية تبعد ليلي عن سليم .

— ثم يبلغ القطب النقيض ، نقيض الحب أو العادات الاجتماعية : فالحيبان يرضخان لهذه التقاليد ويقبلان بزواج « اجتماعي » لا حب فيه يوجهه المال والدين .

— ولكنه يترك قطب التقاليد الاجتماعية ليصل إلى القطب النافي لها ، قطب اللاتقاليد : تنتفى التقاليد الاجتماعية عندما تقابل ليلي حبيبها ليلة عرسها .

— ويعود من جديد في نهاية المطاف إلى الحب ، عندما يعود الحبيبان فيبوح كل للآخر بحبه .

إلا أن المهم في الأمر هو أن المسار لا يتم إلا من خلال محنة أو اختبار أساسي هو الموت الذي كان على

الحبيين أن يعبراه ليصلا من اللاتقاليد إلى الحب من جديد . والراوى يحاول جاهدا أن يسرر هذه المرحلة الأخيرة ويدلل على ضرورتها ، لكن دون أن يفلح في تقديم أى دليل مقنع فى تسلسل الأحداث أو فى منطق السرد : فالحيبان يستبعدان استبعادا مطلقا تصور أى بديل آخر للموت ، مثلاً : اللقاء قبل زواج ليلي لاستيضاح الإشاعة التى أدت إلى فراقهما ، أو محاولة الهرب بعد الزواج أو غير ذلك . بحيث إن كافة محاولتهما لتجنب الموت تبدو اعتباطية وغير مطابقة لواقع الأشياء . ولم يكن من الممكن ، فى سياق العالم الجبراني ، أن تسير الأمور مسارا آخر لأن الموت وضع منذ البداية بوصفه مطلباً ضرورياً كل الضرورة لانسجام هذا العالم . وهذه الضرورة التى لا تنطلق من حركية الأحداث الروائية تضع العمل الروائي ومنذ المنطلق فى منطق المثل ، حيث الصراع بين الحب والتقاليد لا يجد حله الحقيقي إلا خارج الزمان والمكان : فى عالم الروح القائم مقابل عالم المادة . وفى هذا وحده المبرر لهذا المرور القسرى عبر الموت .

المثل ، ها هو من جديد يحيلنا إلى رومانسية بينه^(١٦) التى يعتمد الأدب فيها هذه البنية أساسا ضروريا . ويبدو أن المثل نفسه يؤسس لجانب كبير من عالم جونه وإن كان يستعمل له لفظا آخر هو الرمز .

بواسطة المثل يؤسس جبران ممارسته الأدبية الجديدة . وفى هذا الإطار ينبغي أن نفهم أن المستوى البياني المقتبس هو أيضا من كتابة تخيل إلى الأصول ، من كتابة تأسيسية هى الكتاب المقدس ، فى عهده القديم والجديد ، وميثولوجيا اليونان والشرق الأدنى . فاختبار المستوى المعجمي وكذلك المستوى البياني والرمزي تم فى الإطار الكتابي والميثولوجي ، بحيث إن الكتابة الجبرانية أصبحت نهيا لاجتياح تناصي transtextualité لا مثيل له^(١٧) . فكان لغة الأصول هى الوحيدة القادرة على قول الأصل والمبتدأ وعلى التعبير عن الكلية . وخارج هذا التناص الشامل يبقى الخطاب الجبراني خارج نطاق الفهم ، بل لا يعدو كونه تعاويذ غريبة .

تتحكم في فعل الكتابة كما في النظرة الأنطولوجية للإنسان .

أما الكتابة فإنها عند المنفلوطي تقف على طرف نقيض للكتابة الرسمية المتمثلة في الأسلوب الأزهرى . فلا عجب ، والحالة هذه ، أن يردل الأزهريون ويحاربوا هذا الأزهرى المعنم المتعلم على يدى الشيخ محمد عبده . وأما الموقف الأنطولوجى فإن أدب المنفلوطى لا ينظر إلى الإنسان على أنه أولا كائن دنى بل على أنه كائن ذو قلب بالدرجة الأولى . إن فى هذا الموقف لانقلابا أنطولوجيا لم يسبق له مثيل فى هذا الإطار . وأفضل ما يعبر عن هذين الانقلابين جملة المنفلوطى التى تأتى على شكل شعار : « سلطان الوجدان ولا سلطان الأديان » . وهو حقا تعبير ثورى حين يأتى على لسان أزهرى كالمنفلوطنى .

إن البراهين التى يستند إليها المنفلوطى ليبرر ثورته هذه ، وبالتالى تصويره للأدب وللإنسان ، تخيل إلى وقائع اجتماعية مبتسرة وبسطة غاية التبسيط : المرأة التى يتخذها الرجل مجرد أداة لذة فيغتصبها ولا جناح عليه أو يلفظها بعد أن يغويها . ثم العلاقات الاجتماعية المبينة على المخادعة أو المصلحة الأنانية الوضيعة ، وأخيرا علاقة الاستلاب التى تربط المجتمع الشرقى بالمجتمع الغربى .

الواقع أن هذه الوقائع الثلاث تخيلنا ، إذا ما جاوزنا تبسيطيتها المضحكة ، إلى ثلاثة مواقف رومانسية . فالعلاقة بين الحضارتين تخيل إلى العلاقة مع الآخر فتطرح قضية الطبيعة الإنسانية ، أو بتعبير آخر الحكم الميتافيزيقى للإنسان . وأما علاقة الفرد بالمجتمع فإنها تشير إلى تأسيس قيم أنطولوجية جديدة قوامها « الأنا » بدل « نحن » . وأما علاقة الرجل بالمرأة فإنها تقيم من الحب ، أو من القلب المتخذ نقيضا للعقل ، محركا أول للحياة الإنسانية .

يتحكم هذا المستوى الأخير بالمستويين السابقين ، ولنا دليل على ذلك فى ممارسة المنفلوطى الروائية . إذ إنه فى أعماله الإبداعية (المقابلة لترجمانه) بمحور

فى هذا التأسيس الأدبى ، يسقى الحب حجر الزاوية . ونستعيد مفهوم المسار السردى لنشير إلى أن هذا المسار ينطبق على الحبيب والمحبوب . على الرجل والمرأة اللذين لا يشكلان إلا دورين لفاعل (لبطل) واحد . وليس رهان الحدث ، أو الغرض ، إلا فى التقاء هذين الدورين .

المنفلوطى

شاهدنا الثانى على هذا التأسيس الأدبى هو المنفلوطى الذى طالما غض النقاد الروائيون من قدره ، مع أنه مثل دورا رئيسا ذا شأن كبير فى إشاعة هذه الحركة الأدبية الجديدة التى أطلقها جبران . وقد أدى هذا الدور على طريقته الخاصة ، أى بأسلوب موغل فى التبسيط والسطحية ، إلا أنه كان على قدر كبير من الفعالية . وحسبنا للتدليل على هذه الفعالية أن نعود إلى شهادات معاصريه ولا سيما منهم من لم يكن يضمحل له أى احترام أدبى كالعقاد وطه حسين والزيات (١٨) .

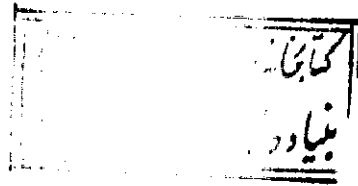
يحاول المنفلوطى ، فى مقدمة الجزء الأول من مجموعته (النظرات) ، أن يحدد الأدب ، فيرى أنه يتأسس فى الرحمة ، أى تلك الملكة التى تخول الكاتب أن يتعاطف مع الآخر ويهتز لما يلم به . ولكن مرماها الحقيقى هى أنها تسمح للأنا أن تعبر عن نفسها تجاه هذا العالم الذى صنفه المنفلوطى الكاتب نهائيا فى خانة الأسى والعذاب ، أو فلنقل إن هذه الرؤية لم تكن إلا ذريعة تتذرع بها الأنا للإفضاء ، حسب تعبير المنفلوطى نفسه . يتم هذا الإفضاء بأسلوبين مختلفين وعلى مرحلتين متتاليتين : البكاء أمام يؤس العالم ثم الكتابة المتوحدة . هكذا ينشأ الأدب ، حسب المنفلوطى (١٩) .

إن جاوزنا هذا التحديد الموغل فى السذاجة ، رأينا أن ما تستند عليه هذه الرؤية إنما هى الرومانسية ، مهما تبسطت وتردت بين يدى المنفلوطى . وهى لا تأتى مؤسسة لرؤية أدبية إلا لأنها تقف منذ المنطلق فى وجه النظام الرمزي القديم ، إذ إنها تخلق مرجعية جديدة

الأحداث حول وجوه نسائية ويركّب عالمه الروائي الذى تحتله صورة المرأة ، تركيب المثل ، وإن لم يبلغ فى هذا مستوى جبران . فيبقى الحب ، والحالة هذه ، الأرضية الأولى التى تهىء للأدب الجديد .

وهكذا يتضح التوازي بين مقارنة جبران ومقاربة المنفلوطى على بعد ما بينهما ظاهريا . وإن كانت مقارنة المنفلوطى تفتقر إلى قدرة مقارنة جبران وأهليتها ، فإنها تسير المسار نفسه ، وهى التى ، على كل ، أثرت فى المجتمع المصرى أيما تأثير .

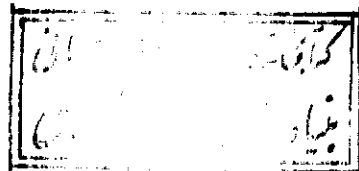
لقد سميت فى هذه المحاولة العجلى أن أقدم بعض المواد لوصف الترابط بين الحب ونشأة الأدب على مستويين متكاملين : مستوى التساؤل النظرى نسبياً ومستوى تركيب العالم الروائى . وأما المقابلة التى أبرزتها ما بين هذا التصور وتصور رومانسية بينه ، فإنها ليست مقارنة بقدر ماهى تدليل ، تدليل على القرابة بين الفكر العربى والفكر الأوروبى ، هذه القرابة التى تبغى بعض سياسات الهيمنة ، فى عصر التغريب هذا المدعو نظاما عالميا جديدا ، أن تلغيها كلياً وبالأسلوب الأكثر بدائية أى الحرب ولاسيما الحرب ضد الرموز المؤسسة لثقافة الآخر .



إشارات :

- (١) استعملت كلمة أدب littérature لأول مرة فى مجلة مدرسة بينه ، التيبوم Athenaeum ، فى الخاطرة Idées 95 ٩٥ وذلك عام ١٨٠٠ ثم اقتبسها شليخل بالمفهوم نفسه واستعملها فى الدروس التى ألقاها فى جامعة برلين عامى ١٨٠١ ، ١٨٠٢ . وبعد ذلك بفترة وجيزة ألقت مدام دى شابل ، المتخصصة فى الدراسات الألمانية ، كتابها (عن الأدب) وبفضلها دخلت هذه المفردة إلى فرنسا . راجع :
- Philippe Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy: "L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand" , Seuil, Paris, 1978, p. 263-5.
- (٢) يؤكد شليخل ، وتنوع خاص فى محاضرات Idées على ضرورة الحب المطلقة بين الرجل والمرأة لبلوغ الدين « أى » ذلك الحنين إلى الوحدة وإلى الشوق للذوبان» حسب تعبير المؤلفين المذكورين سابقاً (ص ١٩٦) ، إلى أن يقولوا : « إن التدرب الدينى لا يتم إلا بالتداخل المشترك مابين الشعر والفلسفة » اللذين يمثلان فى نظرهما عند شليخل الرجل والمرأة .
- (٣) راجع خاصة التحديد الذى يقدمه بطرس البستاني فى موسوعة دائرة المعارف الصادرة عام ١٨٧٥ .
- (٤) راجع : مادة « أدب » ، فى دائرة المعارف الإسلامية .
- (٥) نشر هذا الكتاب فى باريس عام ١٨٥٥ وترجم مؤجراً إلى الفرنسية .
- (٦) نستعمل هنا المصطلحات التى استحدثها جريماس Greimas ابتداء من مؤلفه : "Sémantique structurale", Larousse, Paris, 1966 .
- ثم حددها وبسطها Joseph Courtès خاصة فى مؤلفه : "Analyse sémantique du discours, de l'énoncé à l'énonciation", Hachette, Paris, 1991 .
- (٧) راجع الطبعة التى أصدرها عماد الصلح عن دار الزائد العربى ، بيروت ، دون تاريخ ، وخاصة : فصل ٦ و ١١ من الجزء ٣ ، وفصل ٦ و ١١ و ١٢ من الجزء ٤ . وسنحيل دائماً إلى هذه الطبعة .
- (٨) يقر الكاتب ، من باب اللذة والسحرة فى أن ، أن يخصص الفصل الثالث عشر من كل كتاب (وفى المؤلف أربعة كتب) لمعارضة المقامة . ويرر ذلك فى بعض المقاطع ، راجع منها ما هو مثبت فى ص ٧٠ و ٩٠ و ٩٦ .
- (٩) راجع ، على سبيل المثال ، فى المصدر نفسه ص ٧٨ و ٩٣ .
- (١٠) المرجع نفسه : فصل ٥ من جزء ١ وفصل ١٩ من جزء ٣ .

- (١١) عبر الريحاني منذ السنوات الأولى لهذا القرن عن آراء جريئة حول الأدب، وذلك في معرض حديثه عن الشعر الحر وقصيدة النثر .
- (١٢) قد يكون مطران أول من حاول، في العصر الحديث، أن يفكر لا في أولية الشعر وشروطه بل في ماهيته وبالتالي في طبيعة الأدب وخصائصه، وذلك من خلال مجلته، المجلة المصرية التي أنشأها عام ١٩٠٠ والتي كانت، كما أرى، أول مجلة أدبية بالمعنى المصري المعاصر.
- (١٣) راجع : المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية . دار الهدى الوطنية، بيروت، دون تاريخ ، ولا سيما المقالات التالية: الشاعر (ص ٣١٦)، نشيد الإنسان (ص ٣٤٣)، صوت الشاعر (ص ٣٤٤). راجع كذلك مقال أنا هريب في مجموعة العواصف وكذلك بيانه الشهير لكم لعفكم ولي لفي الذي — وبا للفرابة — لا يرد في هذه الأعمال الكاملة .
- (١٤) راجع الفصل الثالث الممنون Roman et roman من :
- J-M. Schaeffer: "La naissance de la littérature, la théorie esthétique Par-du romantisme allemand", Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris, 1983.
- (١٥) يوضح خليل حاوي هذا الجانب في كتابه عن جبران الذي وضعه بالإنجليزية ثم ترجم إلى العربية تحت عنوان جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وخصائصه وآثاره، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢ .
- (١٦) راجع ص ٢٦ — ٣٢ من الكتاب المذكور في الإشارة ١٤ .
- (١٧) إن التناسع عند جبران يبلغ في بعض الأحيان مبلغا يتفوق معه النص فلا يفهم إلا من خلاله، ولعل قصة يوحنا المجهول خير مثال على ذلك.
- (١٨) يقول العقاد في مراجعات في الآداب والفنون (القاهرة، ١٩٥٢، ص ١٧٦) : « كانت الوصية الأولى لطالب الإنشاء عند أساتذة اللغة العربية بإجماع الآراء: اقرأ المنفلوطي واكتب على منواله. وهي وصية كانت تحفز عليها السمة الوجدانية التي لفتت الأديباء عن المعاني التقليدية .
- وأما أحمد حسن الزيات فيقول في وهي الرسالة (ص ٣٩١ و ٣٩٥ من الجزء ١ من الطبعة ٧) :
- « وكان هذا النفر من الأبناع المتأدبين يجلسون في أصائل أباهم الغريبة أمام (الروايل العباسي) في الأزهر يتقارضون الأشعار، ويلهون بإغفال الناس ويترقبون (مولد) الخميس ليقرأوا مقال المنفلوطي خماس وسداس وسباع (طه) مرهف أذنيه (وزناني) مسيل عينيه (الزيات) مأخوذة بروعة الأسلوب فلا ينبس ولا يظرف، وكلهم يودون لو يعقدون أسبابهم بهذا المنفلوطي الذي اصطفاه الله لرسالة هذا الأدب البكر وجعله الإمام (الشيخ محمد عبده) للمليحة المختار .
- (١٩) لنا هودة، إن شاء الله، إلى نظرية الأدب عند المنفلوطي .



الرواية

والحلقات القصصية

وإشكاليات التجنيس

صبرى حافظ

(مصر)

أو بتعبير آخر مع مجموعة القوانين والمحددات التجنيسية التى تساهم فى إنتاج العمل وفى تأويله ، وتساعد القارىء على الاستجابة له وفك شفراته الدلالية المختلفة . ولا أعنى بالتجنيس هنا هذه القيود الصارمة التى تستحيل إلى برنامج محدد يتبعه الكاتب أو إلى قيد تغطى أو تنميط على حريته ، ولكن التجنيس باعتباره أفقا معرفيا تدور فيه عمليتان متغيرتان ومتكاملتان ، هما عمليتا الإبداع والتلقى معا .

والواقع أن انتهاك المحددات التجنيسية والمواضع والتقاليد الأدبية وتغييرها ، واحدة من وظائف الإبداع الحق المستمرة ، باعتباره مغامرة دائمة مع الجديد ، وطاقة منجدة لتوسيع أفق التجنيسات الأدبية ونحوها ، فإن هذا الانتهاك لا يقل أهمية عن اتباع القواعد التجنيسية فى التجربة الأدبية بإنجازها وتلقيها ، لأن الوعى بوجودها وفعاليتها هو الذى يكسب أى مغامرة تنغيا محددا وتبدليها معناها ودلالاتها ، ولأن هذا التحدى نفسه لا يتم فى فراغ مفهومي أو تجنيسى ، ولا يتخلق نشاطا أدبيا أو يتحدد مسار مغامرته ، إلا بافتراض الوعى بتلك التقاليد الأدبية والتجنيسية أو الضيق بها ، باعتباره شرط تأسيس مغامرته لها . لذلك أثارت دعوة أستاذتنا الدكتور

من الأمور القليلة التى لم تعصف بها (فصول) الجدل النقدي الدائر منذ بداية القرن بين عدد كبير من المدارس والمذاهب النقدية أن الفرق بين المحتوى أو الموضوع أو التجربة الإنسانية ، وبين تحقيقها الفعل فى الفن أو تجسدها عملا فنيا ، هو التقنية أو مجموعة الاستراتيجيات النصية التى تحيل هذه التجربة إلى فن ، أى إلى شىء أرقى من التجربة المتعينة وأشد تعقيدا ومراوغة وثراء . وبدون تناول طبيعة هذه التقنية وبنيتها والكشف عن بعض استراتيجياتها النصية الفاعلة فى توليد المعنى فيها ، لا يرقى التعامل مع التجربة المتحققة فى الفن إلى مستوى النقد ، ولا يرتفع تلقى هذه التجربة الفنية إلى أفق التعامل الخلاق معها . ومن أكثر العوامل فاعلية فى تحديد أفق التلقى وطبيعة الاستجابة الأدبية للنص الفنى ، مسألة التجنيس واستراتيجيات التسمية النوعية التى تجلب إلى عملية التلقى مجموعة من الخبرات النصية والتقاليد والمواضع الأدبية ، والأفاق التأويلية والتناصية ، ومجموعة من التوقعات التى يتحقق بعضها ويجهض بعضها الآخر . لكن الجدل المستمر بين ما يتحقق وما يجهض منها هو الذى يروى حوار النص الأدبى المتعين مع مجتمع النصوص الذى ينتمى إليه ،

لطيفة الزيات للقسم الأول ، أو عل وجه الدقة للنصوص الأربعة الأولى ، من مجموعة القاص المصرى الكبير محمد البساطى الأخيرة (منحى النهر)^(١) برواية قصيرة إشكاليات التجنيس فى التعامل مع هذا النص الأدبى الجميل . فمن يقرأ دراسة الدكتور لطيفة الشبقة عن هذا العمل^(٢) يدرك كيف كان تجهيسها للعمل بوصفه رواية قصيرة من العناصر الأساسية فى تأويلها له وتعاملها مع مفرداته . وكيف أدى هذا التجنيس إلى إهمال قراءتها لكل ما لم يتسجم مع مدخلها التجنيس للعمل وبالتالى إلى إغفال سبعة نصوص من نصوص هذا العمل الأحد عشر . صحيح أن من حق الناقد أن يتناول أى جانب من جوانب العمل الذى ينقده ، أو أن يقتصر نقده على جزئية من جزئياته ، لأن الأعمال النقدية التى تحيط بكل جوانب عمل فى جيد قليلة بل نادرة ، وأن جل الذين تناولوا هذا العمل أو غيره من المجموعات القصصية نادراً ما يتناولون كل نصوصه ، لكن المهم هنا أن عملية التجنيس كانت تروى عملية التفسير والتحليل النقدي ، أو بمعنى أشمل آليات التلقى فى كل الحالات . والواقع أن تجهيس الدكتور لطيفة الزيات للقسم الأول من (منحى النهر) برواية قصيرة ، وتحليلها المرفه لها ، هو الذى أثار لدى أسئلة هذه الدراسة ، خاصة وأن الرواية القصيرة من أكثر أجناس السرد القصصى إشكالية ومراوغة . كما أن طبيعة نص البساطى الخاصة هى التى جلبت إلى أفق الدراسة بقية أسئلتها .

(١) محاولات الشكل السردى وإشكاليات التجنيس

فص محمد البساطى الجديد من النصوص التى تطرح على الناقد والقارئ أسئلة التجنيس والتلقى . لأن سيولة البنية السردية لهذا النص ووقوعه فى المنطقة السردية الممتدة من الرواية وحتى القصة القصيرة تجلب إلى عملية تلقيه وتحليله الكثير من إشكاليات التجنيس بما لها من فاعلية فى العمليتين . وتزداد هذه الإشكالية حدة إذا ما أدركنا ، كما يقول باخтин ، « أن دراسة الرواية بوصفها جنساً أدبياً تتسم بصعوبات خاصة ، وذلك بسبب الطبيعة الفريدة لموضوع الدراسة نفسه ، وهو الرواية باعتبارها الجنس الأدبى الوحيد الذى مازال مستمراً فى التطور ، وبالتالى لم تكتمل كل ملاحظه حتى الآن . فالقوى التى تساهم فى صياغة ملاحظه باعتباره جنساً أدبياً لا تزال

فاعلة ومتحولة أمام أعيننا ، فميلاد الرواية وتطورها جنساً أدبياً متميزاً يدوران فى معمعة التحولات التاريخية التى نعيشها . ولذلك فإن الهيكل التجنيسى للرواية لم يتصلب عوده بعد ، وليس باستطاعتنا التنبؤ بكل احتمالاته التشكيلية »^(٣) . وإذا ما أراد أحد الزعم بأن الطبيعة المتحولة للرواية من حيث هى شكل أدبى التى اشتكى منها باخтин قد استقرت الآن بعد مرور عدة عقود على ملاحظته تلك ، لأن باخтин كتب أعماله النظرية المهمة عن الرواية فى عشرينيات هذا القرن وثلاثينياته ، فإن أحد المنظرين المحدثين للرواية يؤكد أن الأمر الآن لم يختلف كثيراً عما كان عليه قبل سنتين عامات^(٤) . لأن « حقيقة مجيئ الرواية إلى الوجود نتيجة لانفصالها عن الأشكال التقليدية والمواقف المتخيلة جعل التحرر من المحددات الشكلية والتجنيسية السمة المحددة لها »^(٥) . كما أن الرواية فى بعض تعريفاتها الحديثة هى خطاب المناقضات الذى تصطرع فى ساحته ليس فقط مجموعة من اللغات المتصارعة ، وإنما مجموعة من الخصائص الكيفية المناقضة . إذ تبدو الرواية لدى بعض منظريها وكأنها « كيان ليس له أى وجود طبيعى أو إيجابى . . . وليست نوعاً أدبياً محدد له تاريخه المستمر ، ولكنها سلسلة من الأعمال التى يشبه بعضها البعض كآبناء الأسرة الواحدة . . . فالعناصر المشتركة بين الروايات ليست حفنة من الخصائص المحددة وإنما مجموعة من العلاقات المعينة بالأعمال الأدبية الأخرى وبالوضع الثقافى الذى انبثقت عنه ، وبالقرء »^(٦) .

والواقع أن السيولة التى تتسم بها البنية الروائية هى التى تجعل احتمالات النص السردى التشكيلية لانهائية فى عددها وصيغها ، وأن علاقة هذا النص الحوارية مع الواقع الاجتماعى منذ ميلاد الرواية الحديثة هى التى تعزز التناظر بين محاولات الواقع ومحولات النص السردى ، وهى أيضاً التى تجعل المعنى الإجمالى للنص الأدبى والفاعلية الإجرائية للتقاليد والمواضعات الأدبية مشروطة إلى حد ما بتراكم المعانى المتطورة فى ساحة الجدل الاجتماعى والسياسى برغم استقلاله عنها . فإذا ما سألنا كيف ترتبط النصوص السردية بالتقاليد والمواضعات الأدبية ؟ ولماذا يجلب القرء توقعات معينة إلى النصوص السردية ويميلون إلى تفسيرها بطرق مماثلة ؟ وجدنا أن الإجابة هى أن فهم القرء المشترك للمواضعات والتقاليد هو

بين عدد من القصص القصيرة باعتباره بنية ذات طبيعة روائية تلعب فيها القصص دور الفصول الروائية المتكاملة . لكننا إذا ما حاولنا أن نطبق مصطلح الرواية على بقية قصص المجموعة السبع ، سنجد أن سعة صدر الرواية التجنيسية لا نستطيع استيعاب تباين وحداتها رغم إمكانية العثور على رباط واهن ما بين هذه الوحدات . وإذا ما طبقنا خصائص الرواية الأساسية التي يميلها باختين في ثلاث خصائص جوهرية على العمل كله ، سنجد بعض الصعوبة في ذلك .

فياختين يرى «أن هناك ثلاث خصائص أساسية تميز الرواية من حيث المبدأ عن غيرها من الأجناس الأدبية : أولاها اتسامها بالتجسيد الأسلوبى أو الأسلوب ذى الأبعاد الثلاثة Stylistic three-dimensionality وهو أمر وثيق الصلة بالوعى متعدد اللغات الذى يتحقق فى الرواية ، وثانيها التعبير الجذرى الذى تحدثه فى التناسق الزمنى للصورة الأدبية وتكامل بنائها ، وثالثها هى المنطقة الجديدة التى فتحتها الرواية لبناء الصور الأدبية بناء متكاملا ومتساقا ، وهى منطقة الارتباط الوثيق مع الحاضر فى كل تجلياتها المتعددة والمتفرعة . وخصائص الرواية الثلاث تلك تتفاعل عضويا فيما بينها ، وتؤثر إلى حد كبير بالتزق الذى انتاب الحضارة الأوروبية فى لحظة نهوضها التاريخية من مجتمع شبه أبوى يعانى من العزلة الاجتماعية والتصم الثقافى ، ودخولها إلى مرحلة العلاقات الدولية والتداخل اللغوى ، حيث أتيح للثقافة الأوروبية التعامل مع عدد متنوع من اللغات والثقافات والأزمنة ، بصورة أصبح معها هذا التعدد من العناصر الحاسمة فى الحياة والفكر»^(١١) . هذه الخصائص الثلاث تتحقق بقدر متفاوت فى نص البساطى ، وإن قل نصيب الخصيصتين الثانية والثالثة منها إلى حد كبير . لأن النص وإن كان ثريا بتعدد لغاته بالمعنى باختينى الواسع لهذا التعدد ، فإنه يفتقر إلى حد كبير إلى تكامل البنية الزمنية ، مهما كان تصورنا هذه البنية مرنا ومطاطا . صحيح أن حظ النص كبير من الخصيصية الثالثة التى تفتح على جانب مهم من جوانب الحاضر الاجتماعى ، وهو الواقع الربيفى المصرى فى تجلياته المتعددة ، لكن هذا الانفتاح على الحاضر لا يبنى لنا صورة متكاملة البناء أو متساققة التركيب ، وإن اتسم بالرهافة والحساسية والثراء .

الذى يزودهم بالفهم لطبيعة هذه العلاقات التى تنهض بين النص والقارئ أو الواقع الاجتماعى أو التاريخ أو المؤلف أو الأنساق التجنيسية أو غير ذلك من الأطر المرجعية والنصية^(١٢) . فإى فهم أو تعريف للرواية ينطوى بالضرورة «على طريقة لتقييمها ، ويتضمن تاريخه المفترض لها بوصفها جنسا أدبيا ، فإذا ما عرفت الرواية بالإحالة إلى تقنياتها ، فإن هذا يفترض رؤيتها باعتبار أنها تتجه فى تطورها صوب نوع من الكمال الفنى الذى تحقّق فى القرن العشرين . وإذا ما تصورت باعتبارها مستودعا ممثلا للخبرة الإنسانية فإن هذا التصور ينطوى على تاريخ مختلف للرواية ولتجزئاتها يرى أن أعظم كتابها هم الروائيون الواقعيون فى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين من جين أوستين وبلزك حتى توماس مان»^(١٣) . ومن تورجينييف ودستوفيسكى وتولستوى حتى تشارلز ديكنز وجون جالزورثى .

فإى تصور نقدى للرواية ينطوى على افتراضاته الفلسفية حولها وعلى تاريخ مضمّر لها ، أو تفسير لتاريخها يدعم هذا التصور ويؤكدّه . ولا يزال تصور باختين الحركى لها من أنضج هذه التصورات برغم مرور ستين عاما على بلورته له . إذ يرى أن «الرواية ليست مجرد جنس أدبى كغيره من الأجناس الأدبية . لأنه بين الأجناس الأدبية التى اكتملت منذ أمد بعيد ، بل مات بعضها بالفعل ، تعد الرواية الجنس الأدبى الوحيد الذى مازال يتطور . إنها الجنس الأدبى الوحيد الذى ولد وترعرع فى هذه المرحلة الجديدة من تاريخ العالم ، ولذلك فإنه يقتصر بها بعمق ، بينما دخلتها الأجناس الأخرى بوصفها مبرائنا ثبت واستقر . ويحاول الآن تطويع نفسه لشروط هذا العصر الجديد بدرجات متفاوتة من النجاح والإخفاق»^(١٤) . هذا التصور الفلسفى للرواية يفترض حركيتها وديناميتها المستمرة . حيث تستطيع استيعاب عدد من خصائص الأشكال الأدبية الأخرى . وبحيث يصبح من الممكن ، كما فعلت الدكتوراة لطيفة الزيات مع مجموعة محمد البساطى ، تصنيف عدد من القصص القصيرة المترابطة التى يشكل ترتيب الكاتب الحاذق لها داخل المجموعة نوعا من التعاقب القصصى الذى يوحى برابطة ما بين قصصها ، أو بتكامل عناصر السرد فيها ، على أنها رواية قصيرة . لأن حركية الرواية من حيث هى جنس أدبى تستوعب مثل هذا التصنيف ، وتقبل هذا التعاقب الجدلى

المفردات ، يجعلان التعامل معها باعتبارها مجموعة قصصية كغيرها من مجموعات القصص الجيدة نوعاً من الظلم الفاحش لها . وهذا هو ما يفرض على النقد البحث عن مرشح نجيبى مغاير يتم عبره تلقيها وتأويل كشفها .

والواقع أن قصص هذه المجموعة هي التي تطرح على قارئها تناولها باعتبارها أقرب ما تكون إلى بنية الحلقة القصصية ، وهي بنية متميزة تساهم في خلق روابط داخلية بين مفردات المجموعة القصصية وتبلور عالماً فردياً يجعل أدوات القص عاملاً فعالاً في صياغة رؤاه ، وتحديد ملامحه ، وبلورة إيقاعه ، وخلق ذاكرته الداخلية الخاصة . والواقع أن الحلقة القصصية هي بنية سردية جديدة نسبياً على الأدب العرب الحديث ، وإن كانت القصة العربية القديمة هي صاحبة الفضل في ابتدائها في واحدة من أعظم النصوص القصصية العربية والإنسانية (ألف ليلة وليلة) ، ثم عرفتها القصة الغربية بعد ذلك منذ نهاية القرن الماضي ، في (صور الرياضى التخطيطية) لإيفان تورجنيف ، وبداية هذا القرن في (أناس من دبلن) لجيمس جويس ، وفي (فن الجوع) لكافكا ، و(مراعى السباه) و(المهر الأحمر) لجون شتاينبك ، و (المنفى والملكة) لألبير كامى ، و(الذين لا يقهرون) لوليم فوكسر ، و(واينسبرج أوهايس) لشيرود أندرسون وآخرون^(١٣) . بل إن أعمال فوكسر كلها ليست في حقيقة الأمر سوى حلقة قصصية متراكبة تتغيا خلق عالم يوثق باتوفا الموهوم والأكثر مصداقاً وإحكاماً من العالم الواقعى نفسه .

وتتكون الحلقة القصصية من مجموعة من القصص القصيرة التي تتمتع كل منها باستقلالها الذاتى ، بينها يتخلق بينها وبين غيرها من أقاصيص الحلقة نوع من الحوار الخلاق الذى ينهض في أجل صوره على تكامل العالم والرؤى وفي أقلها مباشرة على نوع من الجدال الباطنى بين بعض قصص المجموعة ، يضاف عليها نوعاً من تكامل العوالم ، ويشرى دلالات كل نص من نصوصها على حدة . ويوسع من أفاق تلقيه ومن إمكانيات تأويله . وتسمى الحلقة القصصية إلى أن تساهم كل قصة من قصصها برغم استقلالها النسبى عن بقية القصص في تعديل خبرة القارئ بها وتحريه استجابته لها وإعادة النظر فيها تلقاء منها

أما الخصيصة التي نتحقق في هذا النص بشكل متكامل ، فهي أولى خصائص باخنتين الأساسية بتجسيدها الأسلوبى ولغاتها المتعددة . وهي خصيصة إذا فهمناها في بعدها العام لا تنفرد بها الرواية وحدها ، ولكن تتميز بها كل النصوص السردية الجيدة في حوارها الفعال مع الواقع الحضارى الذى صدرت عنه . لأن الوعى الثقافى والإبداعى الجديد يعيش في عالم متعدد اللغات بشكل فعال . فقد أصبح العالم متعدد اللغات بصورة لا رجعة فيها على الإطلاق . وانتهت مرحلة اللغات القومية التي كانت تتعايش مع بعضها وقد انغلقت على نفسها وصمت أذنيها عن غيرها . وقد أخذت اللغات تلقى بظلالها على بعضها البعض ، بصورة لم يعد معها باستطاعة أى لغة أن ترى نفسها إلا في ضوء لغة أخرى . وحتى التعايش الساذج والعنيد بين اللغات المتعددة داخل اللغة القومية الواحدة انتهى هو الآخر . ولذلك ، فإنه ليس ثمة تعايش سلمى بين اللهجات الإقليمية واللغات الاجتماعية والمهنية الخاصة والمصطلحات المتخصصة واللغة الأدبية واللغات التجنيسية داخل اللغة الأدبية ولغات المراحل المعينة . . . إلخ^(١٤) .

لذلك ، فإن تعدد اللغات بهذا المعنى الباختيى في نص محمد البساطى من الأمور التي تجذر علاقته بالواقع الاجتماعى المتحول أبداً ، وليس من محددات تجنيسه الروائية التي يمكن تلقيه وفقاً أو تفسيره على أساسها . صحيح أن أحد نقاد مدرسة الشكليات الروس وهو فيكتور شكولوفسكى يرى أن «التكرار والتنويعات المختلفة على الأشكال القصصية القصيرة حينما تنتقل إلى مستوى الحكمة الروائية تصبح إحدى خصائص الرواية البنائية»^(١٥) ، لكن هذا التكرار وحده ، وهو متحقق بالفعل في النص ، لا يكفي للتعامل مع مجموعة قصصية على اعتبار أنها رواية ، ولا حتى لاجتزاء عدد من قصصها واعتبارها رواية قصيرة . بالرغم من أن هذه المجموعة القصصية الجيدة لمحمد البساطى تستخدم لغات متعددة وتعقد علاقته الجدلية الحميمة مع الواقع الذى صدرت عنه . لكن نفى التجنيس الروائى عن هذه المجموعة الشيقة من النصوص لا يجعل إشكاليات التجنيس ، وبالتالي إشكاليات التلقى والتفسير فيها ، لأن العلاقة التي يقيمها البساطى بين مفردات قصصه ، والعالم الذى تتخلق لنا تفاصيله من خلال الجدال بين هذه

وسواء كانت هناك درجة من القصصية من جانب المؤلف كما في حالة فوكسر وشيروند أندرسون وجون شتاينبك ، أو تخلفت البنية الحلقية بطريقة عفوية أو استرجاعية كما هو الحال عند جويس وكامو وكالكا ، فلا بد من توفر حد أدنى من العلاقات الداخلية لخلق دواعى تلقى المفردات في سياق البنية الحلقية ، ولبلورة نوع من التوتر بين حاجات كل نص على حدة وضرورات بنية الحلقة بوصفها كلا يساهم في إثراء كليهما معا ، ويؤثر على بنية كل قصة وعلى نغماتها الأساسية المتكررة وفصائنها وشخصياتها ومناخها العام . وتعتمد البنية العامة للحلقة على التضافر المستمر بين عنصرين أساسيين : التكرار الذى تتردد فيه مجموعة من الترجيعات النغمية ، سواء تعلق الأمر بالفضاء أو الموضوع أو الشخصية ، والتطور المطرد لهذه العناصر التكرارية بحيث يلقى كل نجل جديد لها بظلاله على تجلياتها السابقة من ناحية ، ويهيئ القارئ بشكل مرهف لتبديياتها اللاحقة دون قسر أو تعمل . فالحلقة القصصية هي البنية التى لا ينفصل فيها بناؤها عن اسمها ذاته ، والتى تشمل حلقتها كل شئ فيها من الشخصيات إلى الأحداث إلى الفضاءات نفسها . وحتى تبلغ الحلقة القصصية درجة عالية من الإحكام البنائى والفاعلية لابد أن تتمحور حول عنصر أو عدد من العناصر المركزية ، وأن ترتبط قصصها معا بطريقة يتحقق فيها التوازن بين الاستقلال الفردى لكل قصة على حدة ، وضرورات وحدة بنائية أكبر هي الحلقة القصصية كلها . هذا ، ولابد أن يتوفر في تابع قصص الحلقة درجة من النمو والتطور من قصة إلى أخرى ، حتى ولو كان هذا النمو على المحور الرأسى في اتجاه التنوع والعمق بدلا من المحور الأفقى بنمو الخطى المعهود ، وألا يكون هذا النمو على حساب التوازن بين الاستقلال الفردى للقصة ووحدة الحلقة بوصفها كلا ، لأن تغلب الأول على الثانى يضعف البنية الحلقية كما في (اهبط ياموسى) لفوكسر ، بينما تغلب الثانى على الأول كما في (هضبة تورتيلا) لجون شتاينبك يجعل الحلقة إلى نوع فنى أقرب إلى الرواية منه إلى الحلقة القصصية . لأن أحد العناصر المهمة في الحلقة القصصية ضرورة المحافظة على الوحدة دون الإجهاز على التعددية أو إلغاء فردية كل نص واستقلاليتها . والنمو في الحلقة القصصية يختلف عنه طبعا داخل كل قصة من قصصها أو داخل بنية قصصية أشمل وهي الرواية ، لأنه من الضروري

ومن غيرها من القصص بعد كل حلقة . بمعنى أنها تغبر من آليات عملية التلقى التى تتسم عادة بقدر من الحركية داخل بنية العمل الأدبى نفسه ، وتدفع بحركيتها إلى خارج البنية المستقلة لكل نص على حدة ، جالبة إلى آليات تلقيه عناصر من خارج البنية الداخلية لكل قصة ولكن من داخل ما يمكن تسميته بمجرة الحلقة ذاتها ، وكلما تقدمت الحلقة وتنامت مفرداتها كلما تطورت في داخلها أنساق من الرؤى والتكرارات تساهم في تحرير العلاقات داخل كل مفردة من مفرداتها القصصية ، وتسم الحلقة كلها بطابع من المراوغة والحركية المستمرة . وقد شبه إنجرام هذه الخاصية البنائية للحلقة بحركة العجلة التى لا ينفصل تكرار دورتها عن حركتها للأمام ، ولا يمكن لها التحرك للأمام إلا من خلال الدوران التكرارى^(١٤) .

فبينما نجد أن كل قصة من قصص الحلقة تتسم بالبساطة ، فإن آليات العلاقات بين القصص داخل الحلقة تطرح في كثير من الأحيان مجموعة من التحديات على الناقد . لأنه مثل الأجزاء المتحركة في المتحركات^(١٥) ، حيث الأجزاء المترابطة والمتداخلة في الحلقة القصصية تبدو كأنها تغير من أوضاعها وعلاقاتها مع الأجزاء الأخرى كما تتحرك الحلقة إلى الأمام في نسق تطورها التكرارى الخاص . ونحول صورة العلاقات الداخلية وتغاييرها يبدل بالتالى من دلالات الأجزاء التى سبق لنا أن تلقيناها بشكل مغاير من قبل . ولذلك فإن البنية الحركية بنية مراوغة تتطلب منا دراستها بشكل تفصيل دقيق كلما تطورت الحلقة من القصة الأولى حتى القصة الأخيرة^(١٦) ، لأن الكتابة القصصية في الحلقة من النوع الذى يمكن تسميته بالكتابة المزدوجة ، إذ يبدى مستوى الكتابة الأول فيما نعرفه من كتابة قصصية ، وفى التفاصيل الدقيقة التى تنطوى عليها كل قصة من قصصها ، أما المستوى الثانى فهو من نوع الكتابة غير المنظورة التى تسفر عن نفسها من خلال اختيار الكاتب للقصص التى يضمها إلى الحلقة ، وترتيبه لها بطريقة معينة ينطق فيها الترتيب السافر ببعض ما يريد أن يقوله ، بينما تنبئنا الترتيبات الأخرى المسكوت عنها والمغفلة ببقية ما يستهدفه . وهذا ما يجعل البنية الحلقية على درجة كبيرة من الأهمية لافى توليد المعنى الكلى للعمل فحسب ، وإنما في تحرير المعانى الجزئية لكل قصة من قصصها كذلك .

نصاعة واتزاناً ومشابهة للواقع ، وأقدر ما تكون في الوقت نفسه على مفارقتها والتعامل معه بمنطق الاستعارة التي يقيم فيها الفن مع الواقع علاقة جدل فعالة وخلاقة . وأصبح سطح القصة / اللوحة عنده يعج بالعديد من المجتزئات الهادئة المتوترة معا ، التي يدور بينها حوار بل جدل خصب ثرى لا يأخذ علاقات التجاور على عواهنها وإنما يسيطر عليها سيطرة التشكيل على عناصر اللوحة ووعيه بعلاقات الكتل والألوان وضرورة تناغمها ، ولكن ثمة فارقاً كبيراً بين لوحات البساطى المرسومة بقلم قصاص يعنى حركية الواقع وجدليته وبين سكونية اللوحة التشكيلية المشابهة للواقع ، لأن البساطى شغوف بتفجير العلاقات بهدوء رصين داخل لوحاته تلك بالصورة التي تعج معها اللوحة بحركة انسيابية دائمة تتأكد كلما تعددت القراءات ، وكلما طال الإنصات إلى ما يسر به النص المضمير من رؤى وإحالات .

أن ينهض هذا النمو على بنية ذات تتابع ولكنها تنطوى على فجوات مهمة داخل هذا التتابع ذاته يحول دون تلقى الحلقة بوصفها عملاً واحداً مستمراً ، ويبقى على ما في تعدديتها البنيوية من تنويعات ، أى على بنية الترجيحات النغمية المتداخلة . ولا أريد هنا الدخول في مجاهل التصنيفات المختلفة للحلقات من التوليف إلى الترتيب إلى التكامل ، ولا إلى علاقة البنية الحلقية بالعقلية الأسطورية أو التفكير الشعى ، وغير ذلك من القضايا التي يطرحها إنجرام في دراسته المنهجية لها . فكل ما أردت أن أقدمه هنا هو ملاحظتها البنائية العامة وأهم سماتها القصصية التي لا بد من مراعاتها عند كتابتها وتلقيها على السواء . ذلك لأن مجموعة البساطى الجديدة تقدم لنا تنويعاً الفريد على بنية الحلقة القصصية في عدد من قصصها ، بينما تضم كل نصوصها داخل بنية الديوان الأعرس . وهو أمر ستضحي لنا تفاصيله بعد التحليل النقدي لقصصها .

(٢) (منحنى النهر) . . ومدخل القراءة النقدية

بعد هذا الحديث الموجز عن الفوارق التجنيسية بين الرواية والحلقة القصصية ، علينا أن نقرأ قصص حلقة البساطى القصصية تلك . وفي البداية أود العودة إلى المجموعة نفسها وربطها بمجموعة البساطى السابقة ، لأننى عندما كتبت عن المجموعة السابقة لمحمد البساطى (هذا ما كان) اخترت لمقالى عنها عنوان «القصة كلوحة متفجرة بالحركة»^(١٧) ، وهو العنوان الذى رأيت أنه أكثر العناوين دلالة على منهج البساطى في بناء السرد في هذه المجموعة . فالقصة عنده لوحة تبدو للوهلة الأولى كأنها ساكنة هادئة لا حركة فيها ، تتناغم فيها الألوان وتنكأف الظلال وتتساق التكوينات ، لكنها في نهاية الأمر لوحة لا يحدث فيها شيء يستحق القص ، ولكنك ما إن تمعن التفكير فيها ، وتتأمل جزئياتها ، حتى تدرك كم كان خادعاً هذا المظهر الهادئ ، وكم يدمدم هذا السكون البادى بسورات وتفجرات مذهلة تكشف لك عن أكثر الأبعاد عمقا وخفاء في الواقع والنفس البشرية على السواء . وقد ظل البساطى محافظاً على هذا المنهج الشعري الجميل في الكتابة في مجموعته ، أو بالأحرى حلقتة القصصية الجديدة (منحنى النهر) ، وإن طوره إلى حد كبير وأرففه وأضاف إليه مجموعة من السمات والملاحم الجديدة . فقد اهتم بأن تكون القصة / اللوحة أكثر ما تكون

كما تنطوى القصة / اللوحة عنده على عوالم نوعية متباينة من حيث العمر والجنس والوضع الاجتماعى ، ولكنها متماثلة من حيث القهر والرغبة في كسر الطوق ، والتوق إلى عمل شيء في واقع لا يحدث فيه على السطح شيء سوى بعض تجليات طقس الإحباط والقهر والاندحار . وتتسم القصة / اللوحة عنده بأنها مقدمة سردية في معظم الأحيان من منظور الكاتب / المراقب التقليدى برغم بحافاتها لكل تقليد ، وتفجيرها لهذا الأسلوب التقليدى في ظاهره من الداخل . فالسرد عنده مروي عادة بضمير الغائب (باستثناء وحيد هو قصة «حلم الحلاق» المروية بضمير المتكلم) ، ولكنه لا يستخدم الفعل الماضى الذى ارتبط تقليدياً بهذا النوع من السرد الذى يدفع الحدث في الزمن ، ويخلق مسافة حيادية بينه وبين القارىء . فجل الأفعال عنده مضارعة كأنها تروى عن عالم أبدي الحضور ، حتى لو تصدرت «كان» أو بعض الأفعال الماضية بدايات القصص أو أوائل الفقرات ، فإن بقية الأفعال الأساسية التي تتبعها مضارعة تستهدف خلق حالة دائمة من التوهج والاستمرارية . وإذا ما لجأ وسط السرد إلى الفعل الماضى ، فإنه يكون عادة مبنياً للمجهول ليجنبه استبعاد الفاعل إسدال ستار الماضى على الفعل ، ويكسبه البناء للمجهول نوعاً من الحضور المرتبط عادة بالبناء للمجهول في اللغة العربية . فدون هذا الحضور الطاغى

تفقد بنية القصة/ اللوحة بعض توهجها المبغى الذى يمنحها تلك الحركية الدائمة ، ولذلك يحرص البساطى عليه فى كل سرده القصصى حرص الفنان الواعى بأهمية الحضور لهذا النوع الخاص من البناء القصصى .

ويتعزز هذا الحضور الفعال الطاغى عند البساطى من خلال استخدام منظور المراقب المحايد ظاهرياً فى القصص حتى فى «حلم الحلاق» المروية بضمير المتكلم . أى تقديم العمل ، كما نقول أستاذتنا الدكتوراة لطيفة الزيات ، من خلال «وجهة نظر الكاتب الراوى . والراوى هنا أبعد ما يكون عن الكاتب العليم بكل شيء . راوى محمد البساطى ، شأنه شأن رواة كتاب الستينات ، لا يزعم لنفسه معرفة الحقيقة فى كليتها ، ظاهرها وباطنها ، لا يعرف عنها سوى ما ترصده حواسه وخاصة حاسة البصر . وهو راو موضوعى ومحيد . يسجل الظاهرة من الخارج دون أن يعلق عليها أو يناقشها . ودون أن يزعم لنفسه الحق فى التغلغل إلى داخلها أو تبيان أسبابها ومسبباتها . وهذه الرؤية القاصرة للحدث من خارجه دون داخله ، تجعل الوصف دائماً وأبداً أقل من الموصوف . وتدعو القارئ والأمر كذلك إلى المساهمة مساهمة فعالة فى عملية القراءة باستكمال ما لم يستكمله الكاتب . وبإغناء النص بالمشاعر التى تعتمد الكاتب عدم استثارته . وبإعمال خياله ووجدانه معا . إن محمد البساطى يحررنا عاطفياً لا عن طريق الإثارة العاطفية بل بالبعد ما أمكن عن الإثارة العاطفية . وهو فى كل الحالات لا يجعل الوصف زائداً أو حتى مساوياً للموصوف . وإنما يأتى به دون الموصوف . نائياً به عن الإغراق فى العاطفية ، وداعياً القارئ لكى يكمل ما لا يقال . وأن يغنى بمشاعره ما استبعد من النص ، كما نبكى نحن حين يعز الدمع على صاحب المصاب»^(١٨) .

وقد آثرت هنا أن استخدم توصيف الدكتوراة لطيفة الزيات لهذه الخاصية المهمة عند البساطى حتى أنفى عن هذه الخاصية بعض ما قد يتبادر إلى الذهن بشأنها . فحياد الراوى الظاهرى حياد متعمد وخادع معا ، لأنه ينطوى على رؤية واضحة للواقع وموقف فكرى محدد منه لا يقبل أى لبس أو غموض ، لأن الوصف الذى يعتمد على العناصر المرئية الصلبة وحدها وينأى

عن التكهّنات والافتراضات يستهدف تقديم العالم فى صلابته وطزاجته وحضوره معا ، والابتعاد به عن كل أثر للميوعة العاطفية منها والإنشائية . كما أن العزوف عن التعليق على ما يصفه ينطوى على مصادرة أساسية فى كتابات الستينات الجديدة والجديدة وهى احترام الواقع وافتراض استقلاليته وقدرته إذا ما قدم ببنية على الإنصاح وحده دون شروح للأسباب أو تبيان للمسببات . فهى رؤية لها محتواها الفكرى المتساق مع شكلها الفنى ، وليست «رؤية قاصرة للحدث من خارجه» كما قد يتبادر لبعض من يسوء فهم ملاحظات الدكتوراة لطيفة . فليس فى الرؤية الفنية والفكرية التى يطرحها البساطى فى هذه المجموعة أى قصور من حيث معرفتها بالواقع الذى تقدمه ، أو وضوح موقفها عما يدور فيه من أحداث ، أو عمق فهمها لخراطم العلاقات والثقافات التحتية المتحركة فيها . فورا النص الذى يبدو محايداً وبرتيا نص إيديولوجى بالغ الصلابة والتعقيد ، ولا يمكن تغيير أى من مكوناته أو تحويل رؤيته إلا بتجاهل بعض ملامح النص أو التفاضى عن بعض عناصره المهمة .

وما تدعوه الدكتوراة لطيفة هنا بأن هذا المنهج «يجعل الوصف دائماً وأبداً أقل من الموصوف» هو موقف أساسى فى كتابات الستينات الجديدة عند البساطى وبها طاهر وإبراهيم أصلان ، ينهض على احترام ذكاء القارئ والثقفة فى قدرته على الدخول إلى خراطم عالمهم البسيط والشرى معا . فالقارئ الذى لا يدرك أن ثمة نصاً مضمرأ يعج بالحياة والدلالات تحت سطح النص المكتوب لا يحسن قراءة ما يقرأه . ولن يفيد أى شرح أو تحليل ، غير أن هذا النص المضمر ليس خاضعاً بأى حال من الأحوال لمزاج القارئ وليس متوقفاً على كتابته له . فالقارئ هذه الأعمال ليس مطالبا «باستكمال ما لم يستكمله الكاتب» كما يبدو من ظاهر كلام الدكتوراة لطيفة ، ولكنه مطالب فقط بفك شفرات هذه الكتابة المتميزة التى تعد من نوع السهل الممتنع كما يقولون ، فالكاتب قد استكمل عمله على خير وجه وبت فى شياها كل المفاتيح الضرورية لتمكين القارئ من فك شفراته . واستبعد منه كل شوائب الإغراق العاطفى وكل أثر للنهبات الانفعالية الزاعقة ، لأنه يعتمد التوجه لوجدان القارئ من خلال عقله ، لا عن طريق إثارة مشاعره أو مداعبة

(٣) تتابع صيغ الجدل بين فصول الحلقة القصصية .

فى قصة العنوان «منحنى النهر» ، وهى قصة المفتوح فى حلقتنا القصصية ؛ لأن العنوان هو مستهل العمل ومفتحه ، ندرك أن هذا الاختيار ليس عاطلا عن الدلالة بأى حال من الأحوال عند قراءتنا للقصة نفسها ، ثم سرعان ما نكتشف بعد الفراغ من قراءة القصص جميعها أنه عنوان دال على الحلقة القصصية التى يتشكل منها العمل برمته . لأن العنوان إن كان مترعا بالدلالة المكانية فى القصة كما سجد بعد قليل ، فإنه دال على الكتاب كله من حيث دلالة الأهم على تناول الموقف فى كل نص عند منحنى دال من منحنياته ، منحنى اللحظة النفسية فى الغالب ، أو الذروة التطورية فى بعض الأحيان . فالقصة تبدأ : «كانت أشجار الكافور العالية تتكاثف عند منحنى النهر ، ثم تعود لتستقيم مع الشاطئ . كانت البقعة الظليلة رطبة دائما ، والأرض تبدو كالمبتلة تغطيها أوراق الشجر الجافة . عندها تبدأ دور البلدة (ص ٥) » (١٩) ، وهى بداية تؤسس الطبيعة الاستعمارية لمنهج البساطى القصصى . فتكاثف أشجار الكافور عند منحنى النهر يبدو للوهلة الأولى كأنه وصف لطبيعة المكان ، وهو بالفعل كذلك ، ولكنه حلالة على ذلك يستهدف جذب انتباه القارئ إلى تكاثف الدلالات عند منحنيات التعبير قبل أن تستعيد استقامتها الخادعة . فتكاثف الأشجار يترك بقعة ظليلة رطبة دائما ، تبدو عندها الأرض كالمبتلة وتتمايز بذلك عن غيرها من البقع المكشوفة التى تنتهكها الشمس . وكأنما يدرب الكاتب قارئه من البداية على هذا النوع الدقيق من الملاحظة التى لا تكشف له القصص بدونها عن معانيها المخبوءة . ولا يكتفى الكاتب فى تدريسه لقارئه بهذا القدر الدقيق من الملاحظة ، ولكنه يكشف له كذلك عن دلالة المنحنى الذى يعنى شيئا مختلفا لالأهالى عن ذلك الذى يمثله للصيادين أو حتى الحمرير .

غرائزه كما كان يفعل بعض كتاب الأجيال السابقة . فرواية الكاتب للواقع تتلبس هنا شكل الكتابة وطريقة التعبير لأنها نعى أن للشكل فى العمل الأدبى محتواه ودوافعه ، وتسفر عن نفسها لا من خلال التعليقات المباشرة أو التكهينات المعرصة للخطأ ، وإنما من خلال نسجها لشبكة محكمة من العلاقات ، تتجاوز فيها المتناقضات بمنطق يكشف عن طبيعة الجدل الذى يتحكم فى حركة كل عنصر من عناصرها .

ولا تقتصر أهمية علاقات التجاور وما يتخلق عبرها من جدليات فعالة على البنية الداخلية لكل قصة من قصص هذه المجموعة الجميلة فحسب ، ولكنها تتجاوزها إلى عملية تنظيم القصص داخل المجموعة القصصية التى تحولت بحق إلى ما كان يدعو الراحل الكبير عبد الحكيم قاسم به «الديوان القصصى» الذى يتميز عن المجموعة القصصية بوحدة العالم ، ووحدة البنية ، ووحدة الرؤية ، ووحدة التأثير . والديوان القصصى تعبير أدق عن هذه البنية التى تنتظم فى عقدها التضيد المجموعة كلها ، ولكنها تسمح لكل قصة من قصصها بأن يكون لها استقلالها النصى الخاص . فإذا كانت المجموعة القصصية مفهوماً قديماً أنبثق عن أن الكاتب يصدر القصص التى تتراكم لديه عبر فترة زمنية معينة فى مجموعة مهما وهنت الصلات بينها ، ومهما انعدمت أواصر العلاقات بين بناها ورؤاها ؛ فإن الديوان على العكس من ذلك يحرص على إرهاف علاقات مفرداته القصصية بعضها ببعض ، وعلى لفت نظر القارئ إلى دور هذه العلاقات فى عملية توليد الدلالة فى الديوان كله وفى كل نص من نصوصه المستقلة على حدة ، وعلاقة الجدل الخلاقي بين مفردات الديوان القصصى أكثر رهافة ولا مباشرة من تلك التى تتولد فى الحلقات القصصية ، لأنها لا تعتمد على الصلة المباشرة التى تخلفها وحدة الشخصيات أو تواتر المكان وتتابع الحدث فى الحلقة القصصية . وإنما على جدل مجموعة من الخصائص والرؤى الكيفية المتغايرة التى تهض وحدتها وتكاملها على تغايرها ذلك . وفى هذا النوع من العلاقات تلعب كل مفردة من مفردات النص ، وكل استراتيجية من استراتيجيات القص ، دورها الكامل فى العمل كله ، بدءا من العناوين وحتى النهايات القصصية المفتوحة مورا بكل التفاصيل والجزئيات الموحية والمثقلة المعانى والدلالات .

أما النساء فهن معقد اهتمام النص وهما الكشف عن بقية دلالات المكان السرية فيه . إذ تخرج هؤلاء النساء ، أى نسوة ، إهن نساء البيوت الكبيرة ، فى الأمسيات الصيفية فى مجموعات صغيرة ، وقد تلفعن بملاءاتهن وأخفين وجوههن داخلها يقصدن هذه البقعة الظليلة الرطبة شبه المبتلة عند الأشجار ، ويقصدن معها على المستوى الاستعماري للنص كل

المضمرة ، وللنهاية التى تنهى المشهد ولكنها تترك الحالة مفتوحة والأسرار مفضوحة وعارية ، أن تقدم لنا لوحة ثرية بالتفاصيل والمعاني . كل لون فيها منتقى بعناية فائقة ، وموزع تشكيباً على سطح اللوحة بانساق محسوب ، وأن تكشف لنا من خلال تشكيلات الكتل والأحجام فى اللوحة عن الشهوات المحبطة والأشواق الحبيسة بحساسية شاعر لا يحتاج إلى التصريح اللفظ ، ويكتفى بالتلميح الرقيق وحده .

وهذا هو ما نجد في القصة التالية «البت تغتسل» التى نجىء بعد «منحنى النهر» مباشرة وكأنما لتسجل أول نامة فى هذا العالم الراكد المتفجر معاً بلواعج وصبوات مدممة ولكنها صامتة ، ولتجسد أمامنا بمنطق القصة السابقة نفسه ، الخالى من الحوار وكأننا أمام شريط سينمائى صامت ، أول فعل حسى مترع بالبراءة والاحتفال بالجسد فى ثالثه وفى اكتشافه بذاته وبطقس الطهارة ، لا التطهر من ذنب أو جريزة ، وإنما الطهارة البريئة فى ألحها الشهوى المغرى . ولا يفسد هذه الطهارة وهذا المشهد الشعرى الجميل كله إلا الإحساس الدائم بأنها واقعة فى قبضة مراقبة تترصد بها ، عين الرجل ذى الجلباب الداكن الذى تحرك من هجته داخل المصل ، وأزاح أوراق الشجرة بين فرعين صغيرين بحذر وخفة حتى إن العصفور المنكمش تحت ورقة عريضة على أحد الفرعين لم يشعر به وظل فى رقدته لم يتحرك . ويكشف لنا حرص القصة على تأكيد أن حركة الرجل كانت على درجة كبيرة من الهدوء ، حتى إنها لا تحس ، عن رغبتها فى إرهاف حدة التضاد بين حركة البت المتربة بالحيرة والعرامة وبين سلبية الرجل البادية والكاذبة معاً . وهى سلبية كاذبة لأن عدم إحساس الطائر بها لم يمنع القصة من تسجيلها بهذه الدقة التى ترسم ملامح الرجل الغامض وطبيعة حركته . ولأننا سنعرف من بقية القصص أن الرجال فى هذا العالم يترصدون بحركة النساء حتى يخذلونها . فالقصة تريد أن تكمل بذلك دائرة التعارض بين الرجال والنساء التى أسست بعض ملاحظها فى القصة السابقة . وزمن هذه القصة الجديدة هو الفجر . وغبشته التى لا تغترق كثيراً من حيث درجة الإضاءة عن عتمة الغسق ، ولكنها تختلف عنها كلية من حيث ما تعد به من ضوء ساطع فاضح . أما الحدث فلا يزيد عن بنت خرجت فى غبشة الفجر تغسل ملابسها فى النهر وتغتسل به ، ربما عند

ما يفضى به الظل والابتلال والرطوبة من إجماءات حسية . يتلفن بظلالها بدلاً من تلفنهم بالملاءات ، فقد نضون فى ظلها البليل بعض تلك الملاءات أو لم تعدن تتحرجن من انحسارها عنهن . وبانت الأذرع العارية العبلية المغوية . وأخذن يتفاحكن ويغنين وينثرن مرححن الحذر بين الأشجار ، فيتطايرون منه شرر عذب يكهرب الشبان الذين حطوا راحهم عند الجسر يراقبون ما يجرى عن بعد ، يرهفون السمع إلى أصداء الضحكات الرنانة ، ويتجادبون أطراف الحديث ، بينما تنفوس عيونهم إلى أطراف الملاءات المنحسرة عن الأذرع البضة المغرية . وتسقط أذانهم نثار الكلمات التى تتطايرون مع التسليم . ثم تخرج طفلة من بين النساء وتسير رأساً إلى الجسر الذى يجلس عليه الشبان ، تنفح لحظة أمامهم تحديق فيهم واحداً بعد الآخر ، فى صمت ودون كلمة ، ولكنها صمت فصيح جل معد لا يستطيع أحد من الشبان كسر طوقه الصارم ، ثم تستمر فى طريقها حتى نهاية الجسر متجاوزة إياهم ، وفى طريق العودة كانت ترجع جريادون أن تلفت إليهم . ألم تهتك سرهم ؟ إذن فما عاد هناك مبرر لتكرار المواجهة .

لأن هذه القصة الخالية كلية من الحوار ، كلوحة صامتة ، تعتمد على التركيز الشديد والاقتصاد فى التعبير ، وتناهى عن أى تزيد أو حشو . ويواصل الشبان الحديث ، ومراقبة النسوة حتى يعدن من نزهتهن اليومية ، ويتفرقن فى حوارى البلدة لكنهن فى رحلتهم وتفرقهن ، وفى هذا الحوار الصامت الملىء بالدلالات بينهن وبين الشباب ، حوار لا يتبادل فيه كلمة ، ولا حتى إيحاء ، ولكن طرفيه واعيان معاً به ومدركان لطبيعته . وتبقى النساء فى دائرة مراقبة مترصدة ما ، عين تسع مراقبتها كل شيء وترصد كل نامة ، تظل ملتصقة فى هذا النص الأول أو مترحدة مع جماعة الشبان فيه ، ولكنها ستتكشف بالتدريج عما تنطوى عليه من تربية وشر فى القصص التالية . هذا هو كل ما تقدمه لنا قصة العنوان . لكنها استطاعت من خلال مجموعة اختياراتها الحاذقة للمكان عند منحنى النهر حيث تتكاثف الأشجار ، وللزمن فى أمسيات الصيف التى يتدد قبطها مع الأصيل ثم ترق النسائم فيها عند الغسق ، وللحالة التى تزحف فيها العتمة على الأشياء وتسربلها بحالة أقرب ما تكون إلى تلك التى تنتاب الشخصيات وهى تعج بلواعج الجسد والصبوات الحسية

أن بنت الدغيدى قد حملت ، واستمرت خلال مراسم الإعداد للمقتل وتوافد ابنا الدغيدى : شاكرو وزيدان قادمين من القرى ، ثم عادت بالزمن مرة أخرى لتحكى لنا كيف تركا بيت أبيهما في العام الماضى بعد أن قررا حرمانه من أجرهما : وارتدت إلى الحاضر من جديد لترسم لنا ملامح القتل وتنتهى بالجثة التى وضعت فى جوال مغلق أمام ابن الدغيدى الأصغر على حمار مضى به فى الطريق المفضى إلى النهر . هذه الحركة البندولية فى الزمن تتجاوب مع الجدل السارى فى كل ثنايا النص لتبلور لنا هذا الحوار الدائم والمحبب بين الحياة والموت فى هذا الواقع الريفى الخشن الذى يحكم قوانينه الصارمة على الجميع . ويرافق هذا الزمن القصصى فى حركته البندولية زمن آخر واقعى هو زمن يوم القتل الذى تبدأ القصة فى صباحه وتنتهى بعد هبوط الليل / الموت على القرية برمتها لا على بنت الدغيدى وحدها . لأن مناهج القصة كله ، ووصفها للقرية الفارغة عمدا وتواطؤا وتقصدا ، يصور لنا الموت كأنه موت القرية كلها لا موت ابنة الدغيدى وحدها . فالجدل بين الزمن القصصى الذى يتحرك بحرية بين الحاضر والمستقبل والاسترجاعات الزمنية للماضى ، والزمن الواقعى الذى يزحف ويثدأ على النص ، يأخذنا من الصباح حتى الليل وكأنه ينتقل بنا من الصباح الذى باغثت أشعته الأولى البنت التى تغتسل كما باغث ابن العزب بنت الدغيدى وحدها فوق شجرة التوت وملأ لها حجرها به ، حتى زمن الموت / القتل / الليل .

ونحن قصة « الجوال العائم » بعد ذلك ببدأيتها قرب الفجر ، وكأننا فى تتابع زمنى محسوب ، لتكشف لنا عن مآل هذا الجوال المغلق الذى وضعه أبناء الدغيدى الكبار على ظهر الحمار أمام أحبيهم الأصغر ودفعوا به فى طريق النهر ، فالمنصير الذى تقدمه القصة لهذا الجوال المخلق هو مصير كل الأجولة المغلقة المشابهة التى تنكب أصحابها ، بوعى أو بدون وعى ، جادة الصواب الريفى الصارم . إذ يخرج درويش الطبال قرب الفجر من البيت قاصدا بوابة الهويس ، تتبعه امرأته الفضولية حاملة الفانوس الذى يسيريق ضوؤه الواهن حل الكثير عما تعرفناه فى عالم هذه الحلقة القصصية حتى الآن ، فهو العامل المكلف بالبوابة ويأزالة كل ما يظفو أمامها من جثث الدواب النافقة فى معظم الأحيان ، ومن أجولة الجثث النسائية المقتولة

المنحنى نفسه الذى تتجمع عنده النسوة فى الأماس . لكن هذا الحدث البالغ البساطة يتحول تحت وقع معالجة البساطى الشعرية الحاذقة إلى احتفال بهيج بالجسد الباهر المتألق فى غيشة الضوء . احتفال لا يدوم لأن إطلالة أول شعاع للشمس تباهته وتنتهك طهارته التى استباحتها العين المراقبة وهتكت حرمتها بتلصصها ومراءاتها من خلف حائط المصل ، وتخفيها وراء مسوح ورع مفترض كاذبة .

وما إن نتقل للقصة الثالثة « للموت وقت » حتى يتغير هذا المشهد الصامت المفعم بالتوتر والجدل الذى ران على القصتين السابقتين ، إذ يتغير فيها إيقاع القصة ومنهج ، وكأن فعل الاختزال الذى قدمته القصة السابقة ، بما فيه من احتفاء بالبنت بجسدها الجميل الذى تسجل ارتعاشات الماء حركته الرجراجرة ، قد مهد للفعل الأكبر الذى اقترفته ابنة الدغيدى فى هذه القصة ، وأدى إلى حملها . وكان الحركة المراتية التى انتهكت براءتها باختلاسها النظر لما حرم عليها هى المقدمة لفعل هتك عرض بنت الدغيدى اللا سماسة فى هذه القصة . فلنسا فى « للموت وقت » أمام مشهد مثبت فى لحظة زمنية واحدة ، كأنه مرسوم على مرآة لوحة زاهرة بالألوان ، ولكننا إزاء فعل يفتح فى الزمن ويسرد علينا تاريخه ، وتبنى القصة هذا الفعل بمنطق جدلى أبجاذ تسرى قوانينه فى كل ثنايا النص ، بدءا من تسمية كل الشخصيات فى القصة (خليل وابنه سالم والدغيدى وأبنائه الثلاثة عبد السلام وشاكرو وزيدان وسعديه الداية) ما عدا الشخصيتين الأساسيتين : بنت الدغيدى ذات الأربعة عشر ربيعا ، والفاهل المجهول بها الذى ملأ لها حجرها بالتوت الفعل والاستعارى معا . كأن حرمانها من الاسم حكم مسبق بموتها المرتقب : موت بنت الدغيدى وموت ابن العزب الغريب متجسدا فى بلوته الحرام معا ليخلق الجدل بين المسمى والمحروم من الاسم فى النص أول ملامح الجدل بين الحياة والموت فى النص والواقع معا . وحتى خلقها لهذا الجدل الثرى بين الإبدان يموت البنت ، وبعث الحيوية فى موات حياة خليل البقال وامراته ، وفى شبكة العلاقات المتخشعة بين أبناء الدغيدى أنفسهم ، مروراً بجدل الزمن الذى تنسج عبره القصة تفاصيل الحدث وقد بدأت من قرب النهاية المتوقعة والمترتبة ، ثم عادت إلى لحظة اكتشاف خليل وعبد السلام معا

« مندرته » فهو يفهم جيدا معنى هذه الشفرة المركزة . كلمة واحدة ينطقها الرجل « الهويس » تكفى لتلخيص الرسالة التي أبلغتنا إيهاها القصص الثلاث السابقة . فيخرج درويش على الفور هامسا بكلمة واحدة مركزة هي الأخرى « حالا » (ص ٣١) ولها وقع الفهم والإدراك والتواطؤ . بل إن الرجل الغريب حينما يمد يده إلى جيبه يمس درويش مبتعدا « استغفر الله » ورفض أن يتقاضى ثمن دوره في اللعبة التي يفهم فصولها جيدا ويبدو سعيدا لاضطلاعها بها برغم « برطمته » المستمرة بالتذمر وعدم الرضى . ففي « استغفر الله » تلك نوع من الاستعلاء المشوب بالاحتجاج على تصرف الرجل الذي يريد أن يؤجره على عمله يعتبره درويش جزءا من واجبه . حتى والرجل يذكره بضرورة أن يأخذ معه « ملاءة » وهو تذكر يبلد أى ارتياح في علاقة الغريب بالجنّة ، يرد درويش بما يؤكد معرفته لدوره وواجبه ، وهى المعرفة التي تسفر عن نفسها في تحذيره لامراته من النظر حولها أو من محاولة تعرف سحنة الرجل أو هويته ، ثم في إرسائها لاستدعاء العمدة حتى من قبل أن يتوجه هو إلى الهويس . بل إن تكرار القصة لمشهد التذمر المتعلل مع مقدم العمدة يؤكد حالة التواطؤ وبحكم البنية الدائرية والتكرارية على النص برمته .

وقد رأت استاذتنا الدكتورة لطيفة الزيات أن هذه القصص الأربع تشكل رواية قصيرة^(٢٠) ، واكتفت في تناولها للمجموعة بقراءتها المرهفة لهذه القصص وتأكيد « أنها تنفرد بوضع مميز من حيث إنها تندرج في وحدة تجعلها أقرب ما تكون لرواية قصيرة ، جديدة كل الجدة في أكثر من اتجاه ، وجيلة من حيث ترسى بلمسات الفرشاة لمسة بعد لمسة ، قصة بعد قصة ، الجو القاهرة السائد في البلدة في منحى النهر ، وخاصة بين الجنسين . وشيء ما طازج وجديد في لمسات الفرشاة ، وشيء ما رهيب حين تتجمع اللمسات »^(٢١) . ومع أنني أنفق مع الدكتورة لطيفة في قراءتها الحساسة المدهشة لهذه القصص الأربع كما يبين من قراءتها لها ، وأعتقد أن كشفها للجدل السارى في القصص الأربع بين التعميم والتخصيص وإغلاق الحلقة بالتعميم من جديد بعد بدئها به يرهف من قراءتنا للقصص ويعمق وعينا بطبيعة القهر السارى تحت جلد المشهد كله ، إلا أنني أستمحها العذر في الخلاف معها حول اعتبار

في بعضها الآخر . والقصة كما يقول لنا العنوان هى قصة « الجوال العائم » ، ولذلك فإنه لن يخرج من أمام البوابة حيرا نافقة ، وإنما جوالا عائما تريد زوجته أن ترى المدفونة فيه وهى تؤكد « أشوفها يادرويش . . أشوفها . . دى م البلد . . والنهى من بلدنا » (ص ٢٦) . والقصة التي تعتمد الاقتصاد والتركيز منهجا تكفى بهذا التأكيد الافتراضى وحده ، لأنه يكفى للربط بين تلك الفتاة الحبل التي لا تكشف القصة عن هويتها ، وبين بطلة القصة السابقة . بل إن القصة تؤكد لنا كذلك ، وهو أمر له دلالة في عالم هذه الحلقة القصصية ، أن الأجولة العائمة تنطوى دائما وأبدا على جثث لمذاري حلاوات . ولا تذكر أن ثمة مرة كان بالجنّة رجل ، وهو أمر بالغ الدلالة على هم النصور الأساسى كلها : وهو المرأة/ الضحية الرقيقة .

أما الرجل ، فإنه يلعب دور القاتل الغامض الغريب . إذ يطل على أفق هذه القصة من جديد صاحب العينين المراقبتين الرافد في المصل المشيد على حافة النهر والذي رأيناه في « البنت تغتسل » ليؤكد لنا النص أننا داخل إطار حلقة قصصية تتتابع فيها القصص وتترابط وتتفاعل في آن ، لكنه لا يربق هذه المرة فتاة تمرى تغسل ملابسها وتستحم في النهر ، وإنما يتابع انتشار الجنّة من النهر عند الهويس بعد أن نالت عقابها الرادع ، وإذا كانت « البنت تغتسل » قد أثرت أن تبقى هوية العين المراقبة في دائرة الالتباس والغموض حتى تشحنها بدلالات وإحباطات متعددة ، فإنها عمدت هنا إلى الكشف عن هوية صاحب العين المراقبة ، وربطها بفعل القتل ، وشحنها بالمزيد من الاستربات الغامضة والشر . وعلاوة على ذلك حرصت القصة على أن تربط لنا بين الرجل / المراقب / القاتل ورجلين آخرين في هذه القصة تربطه بها علاقة تواطؤ من نوع غريب ، أولهما درويش الموكل ببوابة الهويس ، والثاني العمدة المخول بالتخاذ إجراءات الدفن على مضض . لأن الرجال الثلاثة يتصرفون في هذه القصة وكان ثمة عصا ما يسترو غامضة توجههم جميعا ، أو كأن بينهم نوعا من الاتفاق غير المتفق عليه ، وهذا النوع من الاتفاق هو أكثر الاتفاقات صرامة وقوة .

فدرويش لا يحتاج أن يشرح له الرجل الغريب ، والمفترض أنه لا يعرفه ولم يره من قبل ، سبب نقره بطرف عصاه على شبك

ضرباته التي تدمى أنفها ، وتعد له الطعام ، وتقدم له الجوزة بعد أن تشعلها ، وتسهر على راحته . وما نحن نسمعها في القصة ترغو بصوت واهن أقرب ما يكون إلى إرزام الناقة دون أن تفتح فاهها . فيصحو على رغائها ويتناول وجبته من لحم الجمال ، ومن لحمها الحى الأسير المحروم الناشف كالحم الجمال ، فالقصة على المستوى الاستعاري للدلالة هي قصة أكل بائع الجمال لروح هذه المرأة الرقيقة وإجهازه على قصة الحب العذبة التي عاشتها مع رفيق صباها الذي كان يطرها بالقبلات . ومع أن رفيق الصبا قد عاد ، وما كانت تظن أنه سيعود ، إلا أن عودته قد جاءت فيها يبدو بعد فوات الأوان ، وبعد أن بدا أن الحب القديم ناء وسحق ، وبعد أن أكل بائع الجمال بالفعل لحم جملة الصغير : لحم المرأة التي يدعوها « يا جلى ، وروحها .

ومع أن الحبيب يلاحظ عندما يدخل إليها أن وجهها قد استطال قليلا ، وشفتاها متضختان (ص ٣٤) ، ولا يقول لنا النص كشفى ناقة ، فإنه لا يكتشف الحقيقة المروعة إلا على جرعات يبدو فيها الحدث كأنه يدور تحت وقع سلطة منوم سلب الجميع إرادتهم وقدرتهم على الفعل أو الاحتجاج . فعندما تستغرق الحبيبة في عملية الاحتفاء بزوجها ورعايته بدلا من الاحتفال بحبيبها الذي كانت تنتظره يسمعها وقد « أصدرت صوتا أشبه بصوت جملة صغيراته » (ص ٣٨) ، وعندما ترفع زوجها العليل من على الأرض لترقده في فراشه « بدا محدودب الظهر . وكانت حديثه على شكل هرمى وقد صنعت ثوبا واسعا في الفانلة الداخلية وبرزت منه ملساء داكنة اللون » (ص ٤) ، ولا يقول لنا النص بالطبع كسنام الجمال . وبدلا من أن تلثث المرأة إلى الحبيب العائد نراها وقد استوعبت كلية في طقس الدوران في فلك بائع الجمال الذي أحالها إلى جملة ناشف اللحم والروح ، وأجهز على المرأة القديمة الرقيقة فيها ، فانصرف عنها الحبيب ، تاركا إياها في فتحة الباب وهي في وضع أقرب إلى وضع ناقة بركت أمام بيتها : « كانت لا تزال في جلستها بفتحة الباب ، ورأسها فوق ركبتيها المضمومتين » (ص ٤٢) . هكذا يقدم لنا البساطى قصة الحب القديمة وقد تحولت إلى كابوس يستوعب الحبيب ويشركه في عملية الاعتناء ببائع الجمال . لا يبقى منها إلا أصداء ذكريات واهنة ،

هذه القصص رواية قصيرة ، والاكتفاء باعتبارها جزءا من حلقة قصصية أوسع . وهذا هو الذى دفعها إلى إغلاق دائرة الجدل ، بين التعميم والتخصيص فيها ، التي بدأت بالتعميم في القصة الأولى ثم انحجبت تدريجيا نحو مزيد من التخصيص في القصتين التاليتين ، وانتهت بالتعميم من جديد في القصة الرابعة . لكن هذا الجدل استمر بعد ذلك في المجموعة ، إذ جنح للتخصيص ثم عاد للتعميم ورجع ثانية للتخصيص في عدد من الدورات المتراكبة التي تؤكد الدورة والطبيعة البندولية للبنية القصصية عنده معا . ويبدو أن اعتبار هذه القصص رواية قصيرة هو الذى قصر قراءة الدكتوراة لطيفة عليها وحدها ، ودفعها إلى إغفال بقية قصص الحلقة القصصية الجميلة . وفى هذا ما فيه من الظلم لبقية القصص التي تنطوى على الكثير من الترجمات النغمية للحن القهر ودراما الصراع بين الرجال والنساء في عالم هذا الريف الخائى الجميل . فبقية قصص الحلقة تكتسب الكثير من جدل علاقتها مع هذه القصص الأربع ، وتواصل العزف على لحنها الرئيسى بين رجال القرية ونسائها .

(٤) تراكم الدورات وبندولية الحلقة القصصية

إذ تدخل لعبة الرجال والنساء مرحلة جديدة في « بائع الجمال » تكشف لنا عن بعد آخر من أبعاد هذا الاتفاق الصارم غير المتفق عليه بين الرجال ، الذى يحكم سيطرته على طرفى العلاقة معا . لأننا هنا بإزاء قصة مثلث الخيانة الزوجية التقليدى : بائع الجمال الذى أقعده المرض وزوجه وعاشقها منذ أيام صباها الأول وقد جاء الآن بعد أن أقعد المرض الزوج . ولكن المعالجة القصصية الحاذقة أحالت هذا الموضوع التقليدى إلى شىء آخر ، إلى قصيدة عن حب قديم لا يريد أن يبلى ، ولا يمكن له أن يتجدد ، وكيف لحب قديم أن يتجدد ؟ ، وفى الوقت نفسه إلى كابوس يسيطر فيه بائع الجمال المهبص على المشهد والواقع برمته كما سيطر الموت والقهر على مناخ القصص الأربع السابقة . إنه لا يأكل إلا لحم الجمال كما تقول لنا القصة التي لا تنطوى على شىء مجانى أو معلومات ملقاة على عواهنها ، وقد أحال زوجها التي تقول لنا بشىء من المباهاة إنه يناديها بـ « يا جلى » إلى جملة طبع صبور ، تتحمل

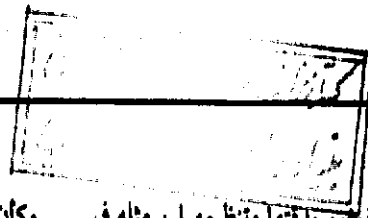
ومسخ امرأة كانت يوما هبية ومترعة بالحياة ، ولكن بائع الجمال الغريب أحالها إلى جبل معقور .

وكان من الطبيعي إذن أن تعض المعقورة الرجل في « عوده » بعد أن تحولت إلى نافذة باركة في لوحة الباب في القصة السابقة . وإن جاءت العضة هنا من نوع فريد وغريب معا ، فالمرأة في عالم هذه الحلقة القصصية المحكمة لا يصدر عنها الشر أبدا ، وإن تصور الرجل عكس ذلك فإنها لا تكون على وعي بأنها مصدره . فأم محمد التي تزلت مرتين لم تقصد إيذاء الرئيس عبد التواب ، ولكنها أرادت دفع غائلة الموت عنها ، فقد حكمت عليها القرية أن تعيش الموت وهي لا تزال على قيد الحياة ، فما كان منها إلا أن تمردت على أعرافها وتقاليدها وانتهكت شرفها ونفاقها الاجتماعي الكاذب . وواصلت الاعتناء بجملها والتبختر على شاطئ النهر وبذل نفسها طواعية لرئيس الكراكة الغريب الذي يأتي لتطهير النهر كل عام ، لتطهير الجسد الذي تراكمت عليه أدران الحياة وآثار الحرمان . لكنها تمنع نفسها عن أهل البلد وتعامل رجالها الطامعين في جسدها بلا زواج بصرامة واحتقار . تعرف قصتها مع أحد رجال القرية . ظل يطاردها ، ويتنظرها في غدوها ورواحها ، ويدق بابها في الليل ، ولما قالت له تزوجني أولا أعرب عن رغبته في أن ينال وطره منها أولا فطرده . وفي يوم من أيام السوق انهار عليها ضربا وهو يعايرها بعلاقتها برجال الكراكة ، ولكنه لم تتراجع ولم تنهز من مواجهته وظلت عيناه في الأرض والعرق يسيل على وجهه (ص ٤٦) . إننا هنا في مواجهة امرأة من نوع مغاير لنساء القرية اللواتي نعرفنا نماذج عديدة منهن . امرأة تتخطى الحدود بحساب بعد أن عقرها الحظ العاثر فتزلت مرتين وهي لا تزال في شرح الشباب . تريد أن تحصل لجسدها على بعض حقه ، ولكنها لا تريد أن يكون الثمن فادحا كذلك الذي دفعته بقية النساء في نصوص هذه الحلقة القصصية .

ولما يعود إليها عبد التواب ، آخر ريس للكراكة بعد أن كفوا عن تطهير النهر ، والوحيد الذي عاد إليها لأن « الآخرين لم يعودوا مثله ، وربما أيضا لم يفكروا في الأمر مثله » (ص ٤٧) ، تطبق عليه في شبق من عانى من الحرمان لحمس

سنوات ، وانسدت في وجهه عمليات تطهير الجسد الدورية بعد أن كتفت الكراكات عن المجيء . إن إطباقها عليه ليس إلا تشبهاً بآخر فرصة لها للتحقق الجسدي في عالم القرية الذي يحاصرها من كل صوب . لكن الرجل الذي قلما يفهم المرأة في هذا العالم الريفي المغلق يطمعها بعنف ويفر هاربا . فأى حودة تلك وأي فرار ؟ صحيح أنه صرح لها في الماضي الجميل « من يعرفك لا ينسأك » (ص ٥٠) ، ولكن هل عرفها حقا ؟ إن بناء القصة الذي يعتمد على الحركة البدولية في الزمن ، في محاولة لاقتناص لحظات سعادة هاربة أفلتت من بين الأصابع مع كر الأيام ، يؤكد لنا مرة أخرى استحالة استعادة الماضي الذي كان ، كما يؤكد لنا هرب عبد التواب صعبة أن يعرف الرجل المرأة حقا في هذا العالم المحكوم بالقهر . وتظل أم محمد بجسدها الشامخ الجميل وكعبها الحمراء والنظيفين ومشيها النياحة على الجسر ، وباستقلالها المادي الذي وفره لها البيت والغدان ونصف اللذان ورثتها عن زوجها نمطا استثنائيا في عالم هذه الحلقة القصصية ، نمطا فريدا واستثنائيا بين النساء والأرامل منهن على وجه أخص .

وفي القصة التالية « الأرامل » نتعرف حال الأرامل حقا ، هؤلاء النسوة اللواتي تركن بلا رجال وهن يتخبطن ضائعات ، بعد أن تلقين لكمة غياب الرجل القاسية . وحتى تعمق القصة إحساس قارئها بهذا الضياع ، فإنها تخرج بالحدث لأول مرة من فضاء القرية الأليف إلى متاهة المدينة الموحشة وتقيم نوعا من الجدول أو التوازي بين تحبط الأرامل بين نوافذ الصرف في فناء المصلحة الحكومية التي يصرفن منها معاشاتهن ، و تحبط المسئول عن تنظيم صرف المعاشات في هذه المصلحة بين عجزه عن فهمهن ، وقناعته بأنه قد أدى واجبه نحوهن بالكامل . لكن القصة التي تقيم هذا التماثل بين حالة الرجل ووضع الأرامل ، تقيم تعارضا موازيا بين الرجل وبين إحدى الأرامل اللواتي واجهته بشيء من الحدة الكفظية والصرامة المدحورة ، وعجز عن فهم حيرتها أمام تلك اللوائح التي تفرض عليها أن تنتظر حتى الشهر القادم ، بالرغم من أنها أكملت كل الأوراق المطلوبة لصرف معاشها . هذه اللوائح التي لا تفهم أن لديها طفلة في الثانية من عمرها عليها إعالتها بعد أن انفجر لغم في زوجها الشاب أثناء تأدية واجبه . إن الرجل في هذه القصة ،



وكان البساطى أراد أن يعلق في فضاء حلقته القصصية لوحة تأثيرية لدجاجة مزروعة أجنبية لا تقل غرابة وشرارة عن بقية اللوحات التي رسمها .

وهل ثمة لوحة أكثر ملاءمة للتعليق في هذه الفضاء الرفي في مصر الثمانينيات من لوحة دجاجة أمريكية غريبة الأطوار ، بعد أن ملأ الدجاج الأمريكى و غرابة الأطوار الأمريكية علينا حياتنا بلا استئذان ، لوحة تؤكد وجود هذا العنصر الأمريكى الغربى في الواقع المصرى ، وتؤكد في الوقت نفسه تنافره معه وحاجته إلى بنية قصصية مغايرة لاستيعابه أو التعبير عنه ، كما أن تعليق هذه اللوحة الأمريكية المصدر غريبة الألوان في عالم البساطى الذى يدور كلية في القرية المصرية ، يشير من طرف خفى إلى عناصر الغزو الأمريكى الذى وصل إلى قلب القرية المصرية . ليس فقط في صورة الدجاج الأمريكى بأطواره الغريبة ، ولكن أيضا من خلال هذا المنطق المغلوب الذى يريد ، كدجاجة القصة ، أن يتبنى قسرا ما يستعصى على التبنى ، وما لا يقبله منطق الطبيعة ، كما أن اختلاف البنية القصصية يسجل من طرف خفى أيضا رؤية الكاتب للاختلاف الأعظم بين تلك العناصر الأمريكية الغربية والعناصر المصرية الأصيلة ، ويؤكد أن استحالة التوحيد بينهما نصيا هي علامة استحالة التوحيد بينهما واقعا وفكريا . لذلك ، فإن اختلاف بنية هذا النص القصصى عن بقية نصوص المجموعة ليست أمرا اعتباطيا ، ولكنها وجه من وجوه الجدل المستمر بين المبني والمعنى في هذا العمل القصصى الجميل ، وأداة من أدوات القاص المراوغة في إبلاغ القارئ رسالته وبلورة رؤيته . كما أن لجوء أمثلة « الدجاجة » إلى نوع من المبالغة الساخرة يتوخى إبراز عنصرى المبالغة والسخرية في الموقف الذى يرمى إليه من ناحية ، في الوقت الذى يشير فيه مصير الدجاجة المأساوى إلى نبوءة الكاتب عن مصير هذا الغزو الأمريكى الغربى من ناحية أخرى .

(٥) رجال الحلقة والتوقعات المجهضة

وإذا انتقلنا للقصة التالية « حلم الحلاق » عدنا من جديد إلى عالم القرية المصرية البسيط وإلى منطق اللوحة الثرية المترعة

حامي اللوائح وحارسها والمفخور بديقتها وتنظيمها ، مثله في ذلك مثل رجال النصوص الأخرى في المجموعة الذين يحرصون على حماية اللوائح والتقاليد ، ويقتلون تنفيذا لها ، لا يدرك أنه يحصف مثلهم بالنساء ، فالملف ينوب عنده عن الإنسان ، بل مكتسب أهمية أشد منه. ألا يشعر بالفخر الشديد لدقة تنظيمه للملفات؟ وعندما يواجه المرأة في حوش المصلحة ويحاول أن « يبدو لامباليا كمادته » (ص ٥٨) فتمسك بتلابيبه وتلطمه ، لا يحاول أن يفهم المرأة ولا سر غضبها وإنما يعود إلى الملف ، ويعرب عن دهشته عندما يجد الأخطاء به . فاستيفاء الأوراق في الملف ، وإخطار صاحبها بموعد الصرف هو كل شيء عنده ، أما معاناة تلك الأرملة التى تركت بلا عائل بعد موت زوجها الشاب فليس لديه أدنى استعداد لفهمها .

والعجز عن الفهم هو موضوع أمثلة هذه الحلقة الرمزية « الدجاجة » التى أربك البساطى عددا من نقاده عندما أشار ، التزاما منه بالأمانة في زمن أصبحت الأمانة فيه من قيم الماضي العتيقة ، أو تبريرا لخروجه فيها عن منهجه السردى في التعبير الهادى المباشر ، بأنه أخذها عن كاتب أمريكى أوردتها متفرقة في رواية له . وليس مهما هنا مصدر هذا النص ، ولا الجدل الذى أثاره حوله بعض من تناولوا المجموعة ، بقدر مدى اتساقه مع عالم المجموعة/الحلقة القصصية ودوره في إثراء عالم المعنى فيها . فقصة « الدجاجة » التى تنتمى إلى نوع الأمثلة الرمزية allegory أكثر من انتمائها إلى عالم القصة القصيرة المألوفة عند البساطى تشترك في كثير من الخصائص التعبيرية مع بقية نصوص هذه الحلقة القصصية ، حيث نؤشك هذه « الدجاجة » في مستوى من مستويات المعنى في النص أن تكون قرينة الأرملة/المرأة التى تركت مع وحيدها الطفلة بلا عائل ولا مال ، تماما كتلك الدجاجة التى أصابها الحبل عندما فقت بيضة بعد أن رقدت عليها بعد طول حرمان من الأفراخ ، خبل من نوع ذلك الذى بدت به الأرملة العصبية التى تمردت على سلطة المدير ولكنته في القصة السابقة وهى تتخط حاجزة عن الفعل ، وحاجزة عن الاندماج في تيار الحياة المحيط بها ، وفيها أيضا نوع من التعبير الاستعارى عن حالة القهر السارى في كل تفاصيل المجموعة ، وعن استحالة تحقق المطالب البسيطة والمشروعة . وفيها كذلك الكثير من سمات القصة/اللوحة ،

وينصرف أثناء الليل . ويرفض شكوكها وتوقعها الدائم للشر ، وتزرى هى بسلوكة الذى أدى إلى مقاطعة ابنه له ، وترفض أمينة الاحتفاء بالغريب أو إعداد الطعام أو الشاى له ، بل تشكك فى جدارته بالضيفة والبقاء فى البيت ، فهو ليس أكثر من لص محترف فى نظرها . ويدرك الغريب من خلال سلوك أمينة الشاذ واعتلائها الشباك والتحديث فيه أن فى الأمر ما يريب ، فيمتنع عن الأكل ، ويبدو أنه امتنع عن النوم أيضا ، لأن الحلاق لا يجده فى الصباح ولا يجد أثرا لنومه فى الفراش أو لتناوله لشيء من الطعام الذى تركه له . ولا تهتم القصة بإخبارنا بما حدث له ، وإنما تعتمد إثارة ريبنا من خلال روايتها لموقف الزوجة الغريب ، ولتلك اللفة الكبيرة الغامضة التى تحملها تحت إبطها . أمى حقيبة الغريب التى أثارت فضولها ؟ وإن كانت كذلك ، فكيف حصلت عليها ؟ أم أنها شىء آخر ؟ أمى لفة ملابسها التى أخذتها إيدانها بهجرانها للحلاق بعد أن فاض بها الكيل ؟ لا تصرح لنا القصة بشيء فى هذا المجال . ويبقى الحلاق وحيدا فى نهاية القصة ، وقد ازدادت وحدته عما كانت فى بدايتها وبلغت حد اليم ، ولم يعد لديه حتى من يفضى إليه بوحده وهوميه ، فحلاق القصة الذى يأخذ بيده زمام المبادرة فى القصة ، ويروى لنا كل شىء بضمير المتكلم ، فى شذوذ ملحوظ عن منطق القصة عند البساطى ، هو النموذج الرجالى الاستثنائى فى عالم هذه المجموعة التى يسيطر رجالها على الواقع وعلى العالم القصصى معا ، يتسم بقدر كبير من الرهافة وفقدان السيطرة فى الوقت نفسه على الواقع وعلى حياته الشخصية معا ، ولا يماثله فى هذا إلا سالم أفندى بطل القصة الأخيرة فى هذه الحلقة القصصية .

وتقدم لنا القصة التالية « ابن البلدة » نموذجا مناقضا لحالة الوحدة وفقدان السيطرة وإن حقق هذا النموذج مناقضته من خلال نوع من التناقض الظاهرى الكاذب . ونختار له هذه المرة واحدا من الذين أحكموا سيطرتهم على القرية برمنها ، وامتد نطاق سيطرته إلى القرى والمدن المجاورة كذلك . وتروى لنا القصة بسردها الهادىء المحايد ظاهريا المنتقى بعناية بالغة كيف أحكم « العيسوى » قبضته على البلدة وسيطر على عصب الحياة التجارية والمالية فيها بـ « دكان القماش والخردوات » ، ثم بـ « دكان البقالة » ، وشادر الخشب ومواد البناء ، وكيف استحوالت دفاتره

بالإجماءات والمعاى ، بالرغم من اقتصادها التعبيرى المركز لكن هذه العودة تنطوى على نقلة أرادت الحلقة القصصية إبرازها بتغيير منطق السرد ، ورواية القصة لأول مرة بضمير المتكلم ، لأن هذا التغيير يستهدف إبراز النقطة من النساء إلى الرجال فى عالم النص ، ولذلك كان ضروريا أن تلتف الحلقة نظرنا إليه بتغيير المنطق السردى نفسه ، وتؤكد هذه القصة الجميلة تلك الخاصية التى تشيع فى المجموعة كلها ، وهى خلق مناخ مشحون بالتوقعات ، ثم نحاشى الإشباع التقليدى له أو المضى به فى طريق سرد التابع المنطقى المألوف . وكلما مرت القصة فى منعرج يتوقع عنده القارئ إشباع بعض التوقعات التى أثارها من قبل تطرح عليه القصة بدلا من ذلك توقعات جديدة غير متوقعة . وهى حلم الحلاق « نموذج جيد لمنهج نصب الشراك التقليديىة للقارئ وتركها مشرعة دون إيقاع الشخصيات فى حائلها ، وكان القاص هنا يريد أن يزيد من فاعلية القارئ الذى اعتاد الاستئناس إلى الكسل العقل ، واستمرأ قيام الكاتب بكل شىء نيابة عنه ، فالعلاقة بين الحلاق والغريب فى هذه القصة ، التى يعنونها الكاتب بـ « حلم الحلاق » وكأنه يريق بالعنوان الشك على كثير مما حدث أو توهمنا أنه حدث فيها ، هى علاقة فيها شىء من البعد الفلسفى للأمعقول . إذ تذكرنا ببعض ملامح العلاقة بين فلاديمير وستراجون (فى انتظار جودو) . ولأن الغريب فى القصة لا يتحدث أبدا ، فإن الراوى / الحلاق فيها يروى لنا بضمير المتكلم ، على خلاف بقية قصص المجموعة المروية بضمير الغائب ، ويواصل حديثه أو بالأحرى إفشاءه للغريب عن همومه مع ابنه الذى تركهم ولم يعد يزورهم ، والذى يقلقه عليه إسرافه فى العمل كل يوم حتى منتصف الليل واعتلال صحته من شدة الإرهاق ، وشحوب وجهه .

والغريب فى هذه القصة لا يتلفع بالصمت وحده ، ولكن بالغموض كذلك ، إذ يجتصن حقيبة صغيرة من الخشب تثير رغبة « أمينة » زوجة الحلاق وتريد أن تعرف سرها . لكن الحلاق الذى لم يتبادل كلمة واحدة مع الغريب ، ومع ذلك أتى به لينام فى بيته ، لا يستطيع أن يجيب زوجه عن استفسارها عن الحقيبة ، فتواصل إثارة ريبته مقترحة أنه سيسرق الحمار

القوى في الموقف ، تقدم لنا كريشندو المواجهة : « كان الولد ينظر إليه في شراسة من فوق أكتاف الناس . كان في العشرين ويلبس جلبابا مفتوح المصدر ، ويضع بقبانا تحت إبطه . ورأى العيسوى القبقاب ينزلق ، وحين أوشك أن يهوى إلى الأرض أعاده الولد إلى تحت إبطه . وزفر العيسوى وسكت » (٨٧) . هذا الوصف المركز عن الولد بصدره المفتوح ، بالرغم من أن أباه مجرد قهوجى بسيط في القرية ، وعن تعلق نظر العيسوى بقبقابه وغضبه عندما رفض الولد أن يعتذر له برغم إلحاح الآخرين عليه ليفعل ذلك ، وصف يحمل بالدلالات ، تشي حركة القبقاب فيه بحركة المواجهة وتنبأ بما ستسفر عنه الأحداث دون أن تفصح عن وشايتها المروعة . لأنه ما إن يرفض الولد الاعتذار له ، بل يصعد المواجهة معه قائلا في هدوء قاتل وهو يستهجن فكرة الاعتذار « اعتذر لن ؟ له ؟ عدو الله » (٨٧) حتى يندفع العيسوى خارجا ويلطم أباه القهوجى على وجهه ، وكان نظرة العيسوى المتعلقة بقبقاب الولد كانت المقدمة لتجاوز الولد إلى « قبقابه » أو إلى أبيه الذى استطاع أن يفتأ به عنف الموقف ، دون أن يتصاعد به إلى مواجهة حقة .

وتنتهى القصة بمقطع إخبارى مطول يستهدف إبلاغنا بطريقته المروعة بما أسفرت عنه هذه المواجهة التى لم تتحقق ، وإن حققت بالتضاد إنجازها ، يحكى لنا كيف غضب العيسوى يوما بلبله ثم زال غضبه ، وكيف تناسى الجميع الموقف « وفى النهاية من يتم بما يقوله ابن القهوجى » (٨٨) ، ثم يتحول السرد إلى التقرير الإجمالى الذى يلخص لنا ما فعله العيسوى بعد ذلك من شرائه لحنطور ، وإسكاه بعضا ذات ننوات كأنها صولجان زائف ما ، ثم شرائه لشارع كامل بما عليه من بيوت قديمة أخلاها وهدمها بدعوى أنها « تشوه منظر البلدة » . وتتوقف القصة عند الهدم ، وتمتنع عن إكمال الجملة بالنتيجة المتوقعة من أنه أعاد بناءها أو بنى مكانها شيئا آخر . لأن القصة تهتم بإبراز الجانب الهدام في نشاط العيسوى من خلال تركيزها الظاهرى على أعماله التى تنخر حياة القرية كالسوس . بل إن فقرتها الإخبارية الأخيرة التى أعقبت هزيمته في المواجهة تعتمد إبراز أثر هذه الهزيمة الظاهرية بالمفارقة ، فالمفارقة من أدوات هذا القصص الفعالة ، وكأنها تكشف لنا عن كيفية مساهمة المعارضة الدينية المتمثلة في هذا الولد الغرلسطة العيسوى

الذى يقيد بها ديون القرويين وما يقرضه لهم من قروش في أيام السوق إلى شرك لا يستطيع القرويون الانفلات منها ، كما استحالة الظرف الذى يضم ما أخذه عليهم من كمبيالات إلى أذرع أعطوبطة تربط مصادر القرية ومحاصيلها به ، وتقبض على الجميع كالقيد الذى لا فكك منه ، وكيف تفد أسراب الدواب والعربات محملة بزكائب المحصول إلى البيت في موسم الحصاد : موسم السداد واستثناء الثمن ، الذى نلرك مدى فداحتها حينما نعرف أن الفلاحين « كانوا يبيعونه أيضا ما تبقى من المحصول بعد السداد ، وقد يعودون له بعد أيام ليشتروا بما باعوه له من الغلال . غير أن هذه أحوال الدنيا » (ص ٨٦) . بهذه الطريقة المروعة المشحونة بالسخرية الباطنية الهادئة تكشف لنا القصة دون أى تحلل عن بطلها أو التعامل معه بأى شكل تبسيطى مدى نجاحه في إحكام قبضة دفاتره وكمبيالاته على الفلاحين ، فهذه - كما تقول لنا القصة بطريقتها الخفية الساخرة والدالة - أحوال الدنيا ، وهو أيضا تاجر ولا بد له أن يعيش ، ويكفى أن يجوده عندما يريدون ،

وما إن تكتمل تفاصيل سيطرة العيسوى الجهنمية على حياة القرية الاقتصادية ، حتى تلقى القصة بقنبلتها الزمنية عليه . عندما يلفظ ولد من شباب القرية بدرس في المدينة ويأتى البلدة أيام الخميس بكلمة « ربا » أمامه : « التفت هم عيسوى نحو الصوت . ورأى عينين متوهجتين بالغضب . وخفض بصره . كان وجهه شاحبا ، ويدها ترتعشان ، وزفر خفيفا ، ووضع المسبحة في جيبه » (ص ٨٦) . هكذا تقدم لنا القصة بهدوء بالغ ، ولكنه قاتل ، وقع اللطمة على العيسوى في ياديه الأمر ، وطبيعة المواجهة التى تنطوى طريقة تسجيلها على بنيتها العميقة التى يتطير منها الشرر ، وتوضع فيها السبحة في الجيب . ألا يكفى ما يبدو من مجملاتها في كلمات الولد ؟ أظن لا ، لأن القصة تريد أن تربط تحدى الولد ، واختفاء السبحة ، بمראה العين المترصدة التى كانت تخفى في المصل وراء مسوح ورج كاذبة في القصة الثانية من الحلقة ، ولهذا لزم التكرار لأن الشقة قد بعدت بين الحلقات . وبعد أن يحاول الكثيرون بمنطق المحاصرين تخفيف وطأة الصدمة على العيسوى في مقطع مشحون بالجمل الحوارية الدالة التى يستخدم فيها البساطى كليشيهات التخاطب اليومي للكشف عن شبكة علاقات

هذا الحظ العاثر في طريقه بامرأة عاقر يحرمه من الأبناء . ولكنه يأبى أن يطلقها ويحاول أن يتحلل لها الأعداء ، بل يوطن نفسه على اعتياد فضائلها البسيطة ، ويتغلب على حظه العاثر معها بالانحراف في الشراب .

لكن الانحراف في الشراب فيها مقدم لا على أنه طقس فرح بالحياة وبهجة بها ، ولكن على أنه فعل إحباط ، تصوره القصة بتؤدة وكأنها تقدم لنا مشهداً صامتاً بالحركة البطيئة . تتحدث التأكيد فيها على ابتسامة سالم المحبطة المترددة لزوجه الخفية الشرعة بأنوثه بازخة تكذب كل دعاواه المعلقة عنها ، وتصف لنا مراقبته لها عندما تنحنى وهي تضع الأطباق على المائدة وقد وضعت يدها لتغطى فتحة الصدر من الروب (ص ٩٠) ثم تكوره ساكتاً إزاء حركة إغفاء الشق المغوى المفاجئة . وكأنها لترتد بنا بالتناقض إلى العلاقة المتوترة بين رجال النص ونسوته من جديد إذا كنا قد نسيناها . ثم تتناسى القصة هذه اللفتة الموجزة في تركيزها على عنة بطلها النفسية والروحية وفي كشفها لفصول تمرغه في وهادها ، لأن منظور السرد في هذه القصة هو منظور سالم الذى لا يدري أنه يوقع نفسه في أحابيل مغالطاته دون أن يدري . ولأن هذا المنظور يتيح لنا العودة من جديد إلى النسوة المبهضات اللواتي تعرفنا مآسيهن في القصص الأولى من الحلقة .

وذاذ ليلة جاءت اللحظة التي يبدو أنه كان ينتظرها منذ زمن طويل حينما استدعوه إلى المقهى الكبير الذى كان يرقبه من معتزله وهو يشرب وحده فمضى دون تردد . ليدلف إلى عالم كبار التجار السرى ، هؤلاء الذين يحكمون سيطرتهم في النهار على القرى يتبادلون الكؤوس في الليل ويقامرون بأكوام هائلة من النقود ، وقد جاءوا به ليكتب لهم عقد بيع منزل خسره أحدهم للآخر على مائدة اللعب . ويرفض سالم أجره ولكنه يقبل دعوتهم له إلى الشراب لأنه يريد أن يسمح له بالاتحاق بهذا العالم السحري ، عالم أصحاب السلطة الخفية الذين يكرس كل مهاراته القانونية لخدمتهم وتحقيق مآربهم ، ولكنهم أبداً لا يقبلونه حقاً بينهم ، وتظل المسافة الفاصلة بينه وبينهم هي نفسها برغم كؤوس الشراب التي يحسوها في هدوء على مائدة مجاورة ، أو حتى في المقهى الصغير المجاور ، يحتفظون به

الغاشمة والمدمرة للقرية في نفوية هذه السلطة وتمكينها من تحقيق مقاصدها . فقد تجنبت القصة أى مواجهة حقيقية بينها لأن النص المضمر يؤكد لنا غياب أى تعارض حقيقى بين هذا الهدام الكبير الذى ينخر في حياة القرية كالسوس ، وبين هذا والولد الذى لا يعرف مشروعه وتمرد إلا الهدم الأرضى . بل إن القصة تعتمد أن تصف صاحب هذه المعارضة دائماً بـ «الولد» بالرغم من أنه في العشرين من عمره ، في محاولة للتهوين من شأنه والاستهتار بهجومه الأرضى الذى زاد العيسوى طغياناً .

وتكشف لنا القصة الأخيرة في هذه المجموعة «الخطأ» عن ممكن الخطأ في مثل هذا الهجوم وعن سر انقلابه إلى النقيض ، وذلك من خلال المغامرة في العالم الليل لأمثال العيسوى من التجار الذين يحكمون سيطرتهم على واقع الحياة في القرية . وهي واحدة من القصص التي تستدعى أطراف العالم الليل الشيق الذى قدمه لنا البساطى من قبل في روايته القصيرتين الجميلتين (المقهى الزجاجى) و (الأيام الصعبة) . وتقدم القصة عالمها من خلال سالم أفندى الذى عمل هو الآخر في المدينة ، وكأنها تتيح لنا أن نرى عالم أمثال العيسوى كلية هذه المرة من منظور مماثل لمنظور الولد الذى تحداه ، والذى يدرس في المدينة ، ومغاير له في الوقت نفسه ، لأن هلاقتها بما دار في القصة السابقة تنطوى على الامتداد والحوار بالمغامرة في الوقت نفسه ، الامتداد الذى يمثله تاجر القماش ، وهي التجارة التي بدأ بها العيسوى مشروعه للسيطرة على القرية ، وعالم التجار من أقران العيسوى ونظرائه ، والمغايرة التي تجلبها رؤية الأحداث من منظور مغاير لمنظور العيسوى أو أقرانه . ولأن منظور القص من العناصر المهمة في هذه القصة ، فلنبدأ بتأسيس ملامحه في مقطع نحرص على إفراذه وتمييزه طباعياً ، وكأنها تبرزه وتخفيه في وقت واحد . تبرزه بالتمييز الطباعى واختلاف نبرة السرد ، ولكنها تعزله عن سياق القص وتحمله إلى نوع من المقدمة الضرورية له أو المدخل غير الوظيفى لعالمه . في هذا المقطع نعرف أن سالم أفندى الذى طبقت شهرته القانونية الأفاق الريفية المحدودة يوشك أن يكون في الظاهر النقيض الكامل للعيسوى - وهل يقص علينا قصة أمثال العيسوى إلا نقيضهم ؟ - بقناعته بحظه من الحياة ، حتى عندما يلقى

(٦) البنية الحلقية واستراتيجياتها النصية :

وتكشف لنا هذه القراءة لنص محمد البساطي عن أن البنية الزمنية لقصص الحلقة القصصية عنده تجعلنا بإزاء عالم مترابط تتابع جزئياته في نسق زمني دال ، وتدور مجموعة من علاقات الجدل الفعالة بين الزمن القصص والزمّن الواقعي فيه . فالقصة الأولى تدور في الاصيل فتعقبها الثانية في الفجر ، وتبدأ الثالثة في الصباح وتستغرق سحابة اليوم كله حتى الليل ، فتعود القصة الرابعة بنا مرة أخرى إلى الفجر وتستمر حتى انبلاج الصبح . فتنتقل القصة الخامسة من الليل وتزامن معها القصة السادسة من حيث الوقت والمناخ معا ، فإذا جاءت القصة السابعة كان من الطبيعي أن نعود للصباح لتتقلنا أمثلة «الدجاجة» الرمزية إلى المساء ، وتتوغل بنا القصة التاسعة في الليل لتردنا القصة العاشرة إلى الصباح ، وتختتم القصة الأخيرة الدورة بالليل والموت معا ؛ وهو موت جدير بختام الدورة الزمنية لأنه موت أول رجال النص . ويربط هذا التتابع الزمني الصارم القصص كلها في حلقة تتسلسل فيها النصوص في الزمن بدقة تتابعها نفسها في الكتاب . وكأننا هنا بإزاء عالم زمني مترابط تتابع دوراته في تلاحق حلزون تتصاعد فيها الدلالات مع كل دورة . وينطق ترجيع الأصداء بما يثرى الحلقة السابقة باللاحقة ، واللاحقة بالسابقة ، في حركة الزمن التعاقبية .

وهناك سمة أخرى للبنية الزمنية في تلك الحلقة القصصية الجميلة ، وهي التزامن والتداخل الزمني الذي يربط أواصر الحلقات برباط متين برغم التباينات البادية . أي أننا يمكن أن نتصور أن كل هذه القصص ليست متتابعات في سلسلة من الأحداث المتتالية ، ولكنها متزامنة تدور في وقت واحد لترسم من خلال تزامنها ذاك شكل اللوحة الأكبر : الواقع الريفى المثقل بكل أنواع القهر والعنف والاندحار ، والمترع في الآن نفسه بالشهوات الحسية وتفجرات الحياة وسورابها الجاهمة . وهذا التزامن هو المسئول عن تغاير الشخصيات وتكاملها معا . فقد حاولت القراءة النقدية أن توحى بأننا إزاء مجموعة من التجليات المختلفة للمرأة التي يتغير عمرها ، أو يتبدل وضعها الاجتماعي أو التاريخي ، ولكن هذا كله لا يبذل مصيرها الذي يتبدى دائما في شكل قدر اجتماعي صارم ، يحكم حل كل الراغبات في الحياة بالاندحار والموت . لا فرق هنا بين نسوة

قريبا ، ولكن من بعد ، وكأنه كلب حراسة قانسون يسبح القانونية على تصرفاتهم غير المشروعة ، ولكن لا يسمح له أبدا بأن يتجاوز دوره المنوط به أو أن يقترب منهم أكثر من اللازم . فنحن أن استقدم إلى المقهى وقاطع تاجر الأقمشة زميله الذي أراد أن يجذره من إفشاء ما يدور باقتضاب وثقة ولا تخف ، أنا أهرقه (ص ٩٢) التي تنطوي صرامتها القاطعة على نوع من الاستعلاء ، وهذا الترفع في التعامل معه هو قانون العلاقة بينه وبين التجار . فهو هنا لخدمتهم وليس ليخادتهم . حتى صالح نادل المقهى العجوز يعرف مكانه ومكانته ويعامله بالاستعلاء والتجاهل نفسيهما ، وما إن يرتكب هفوة الجسيمة باستبدال اسم الدائن بالمدين ، ويقرعه الدائن المترهل بهدوء قاتل وقد مزق الإيصال وأعطاه إياء ، فقد كان ينتظر تلك اللحظة منذ زمن طويل لسيطر على المدين ويثأر منه ، وها هي اللحظة تفلت من يديه بسبب هفوة سالم أفندى الجسيمة ، ويدرك سالم أفندى الذي يأخذ أشلاء الإيصال المعزق صاخرا ، وكأنه يتقبل أمر إعدامه ، أن هفوته هي نهايته فيتهاوى أمام الدار دون صوت .

ويردنا موت سالم أفندى الإرادى أو انتحاره الصامت حل عتبة داره قرب الفجر إلى موت بنت الدغيدى ونسوة الأجلوة العائمة وموت كل لحظات التحقق الصغيرة في عالم هذه الحلقة القصصية المدهشة . لأن قانون الموت الذي أمهى حياة سالم هو القانون الجائر نفسه الذي راحت ضحيته النسوة من قبل والذي رمل «الأرامل» وهدم البيوت ، وكأننا هنا في حالة سالم أفندى بإزاء نوع خافت من العدالة الشعرية . إنه الموت الذي ينقض على الإنسان ويحرمه من التحقق لأنه ارتكب هفوة صغيرة ، ولكن لا صفح عنها . فأمل سالم أفندى الباقي ، بعد أن انسربت حياته من بين أصابعه دون أن يشعر هو ، البقاء على هامش عالم أصحاب السلطة الساحر هذا ، وكأنه إنسان كافكا «أمام القانون» ، ما إن يتيقن من حرمانه من أمل لقائه تفقد حياته كل معنى . هنا لا نقل كلمة «خدد» الصارمة التي يدفع بها الرجل المترهل أشلاء الإيصال المزق إلى سالم أفندى قسوة ووحشية عن فعل القتل في «للموت وقت» لأنها أوصدت باب الحياة الباقية أمامه وردته إلى سجن البيت الذي فضل عليه التهاوى بلا صوت أمام عتباته .

القصة الأولى ، وبت الدغيدى المقتولة ، وزوجة بائع الجمال المهيضة . ولا فرق بين بطة «الأرامل» التى ترملت حينما انفجر اللغم فى زوجها وهو يؤدى واجبه لوطن لا يأبه بالذين يضحون من أجله ، وأرملة قصة «الخطأ» التى ترملت قبل أن يموت زوجها بزم طويل ، أو زوجة «بائع الجمال» التى تعيش الموت وتهدد فرصتها الوحيدة فى الحياة دون أن تسمى ذلك . وهذا هو الحال مع رجال النص الذين تتكرر صورتهم وتتنوع أسماءهم ووظائفهم ولكنهم من المعدن نفسه ومن الطينة الواحدة نفسها . فقد رأينا كيف أن بطل «ابن البلدة» ومستغلها الواحد «الميسوى» يتكاثرون ليصبح أكثر من «عيسوى» فى قصة «الخطأ» ، وكيف أن «الحلاق» الضائع يظهر من جديد فى ثياب كاتب المحكمة المحبط ، إذ تتحول عنه الأول الاجتماعية إلى عنه روحية وجسدية فى الثانى . وكيف أن المراقب المرائى فى «البنت تغتسل» هو القتل فى «وقت للموت» والمراقب لمصير المقتولة فى «الجوال العائم» . هذا التكرار فى الشخصيات لا يستهدف تأكيد نمطية شخصيات الحلقة ، وإنما يتفيا إبراز تناغمها وتماثلها .

ويتساق هذا كله مع وحدة الهم العام فى هذه الحلقة القصصية التى نجد أن معقد اهتمامها هو المرأة . فإذا كان الريف هو فضاء هذا العمل الأثير ، فإن المرأة هى هم الأساسى ، والمرأة بأداة التعريف ، وعلى إطلاقها ، هى موضوع هذا الكتاب الأساسى الذى يكرس كل الاستراتيجيات القصصية للتعبير عن فداحة الظلم الذى حاق بها فى واقع الريف المصرى . ويستخدم الذاكرة الداخلية للقصص ، وهى واحدة من الوشائج المجمعة فى هذه الحلقة القصصية إذ تنطوى كل منها على بعض التفاصيل أو الجزئيات التى تردك للأخرى ، وتذكرك ببعض ما دار فيها ، لإرهاف وعى القارئ بشقى تجليات معاناتها ، ومختلف سلبيات وضعها . ألم يبدأ العمل كله بصورة النساء عند منحى النهر ، وينتهى بتلك المرأة المحبوسة فى بيتها ، وقد سقط زوجها على عتبة بعد أن تحل عنها وعن نفسه منذ زمن غير قصير ، كما أن منهج التعبير وطبيعة البناء التى تسرى فى جل النصوص ، لا باعتبارنا بإزاء منهج قصاص واحد ، وإنما أكثر من ذلك قليلا ، أى باعتبارنا بإزاء عالم واحد مبنى بالنسق نفسه ، تستخدم كلها لرسم ملامح صورتها بصورة تستثير القارئ لا إلى التعاطف معها فحسب ، فتعاطف الكاتب يسع كل شخصياته ، وإنما إلى فعل شئ لتغيير وضعها الجائر ، وتخفيفها من فداحة الظلم الذى حاق بها .

إن الذى يجمع هذه الشخصيات كلها هو الفضاء الريفى المشترك ، وتكرار تفاصيل المشهد والنهر الذى لا تخلو منه قصة من القصص ، إذ تتراوح الحركة فى الفضاء من داخل القرية إلى خارجها . ولكن يظل النهر موجودا باعتباره مصدر الحياة فى القرية . منه تنبع وإليه الإياب ، ويعيش عند منحناه الجميع من الفلاحين إلى الصيادين إلى عامل المويس إلى صناع السواقي إلى ريس الكراكة وعمالها إلى بائع الجمال إلى صاحب دكان القماش وشادر الخشب . ووحدة الفضاء الريفى فى عالم هذه الحلقة القصصية الممتعة ليست وحدة جغرافية فحسب ، ولكنها وحدة ثقافية واجتماعية . تتعدد فيها اللغات ولاهتمامات ، وتتنوع فيها المشاكل والهموم ، ولكن يظل فضاؤها عنصرا من عناصر التجميع لا التفريق بين هذه اللغات والهموم المتباينة . صحيح أن اللغة القصصية واللغة الداخلية للحلقات جميعا واحدة ، لكن هذه اللغة الواحدة ظاهريا تنطوى على مجموعة من اللغات المتعارضة ، لغات النساء اللواتى يعبرن عن أنفسهن من خلال شفرات الإيماء والحركة واللغة التوقيعية التى توشك أن تنحدر من لغة صورهن

إشارات :

- (١) محمد البساطي ، منحنى النهر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .
- (٢) الدكتورة لطيفة الزيات ، محمد البساطي ورواية قصيرة ، (الجلال) ، القاهرة ، عدد سبتمبر ١٩٩٢ .
- (٣) راجع M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, (Austin, University of Texas press, 1981), p. 3.
- (٤) راجع Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative*, (Ithaca & London, Cornell University press, 1986).
- (٥) المرجع السابق ص ١٨ ،
- (٦) المرجع السابق ، ص ٤٤ .
- (٧) راجع : المرجع السابق ، ص ٢٨
- (٨) المرجع السابق ص ١٩ .
- (٩) ميخائيل باختين ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٤ .
- (١٠) المرجع السابق ص ١١ .
- (١١) المرجع السابق ، ص ١٢
- (١٢) مقتطف شكولفسكي مأخوذ من كتاب والاس مارتن المشار إليه ، ص ٤٧ .
- (١٣) هناك دراسة متميزة لهذا الجنس الأدبي حاولت إرساء قواعده وتعرف سماته واستقصاء حدود إنجازاته هي :
عشرات الأمثلة على الحلقات القصصية في الأدب الغربي ويتبع مختلف أنواعها وأشكالها سواء منها التي تقترب من الرواية أو تلك التي نشرت سلسلة ولم تجمع في كتاب أبدا .
Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, (The Hague, outon, 1971) ويقدم هذا الكتاب
- (١٤) فورست إنجرام : المرجع السابق ص ٢١ . Forrest Ingram, op. cit. p. 21.
- (١٥) المتحركات mobiles هي أنواع من الأعمال الفنية النحتية التي برع فيها النحات الأمريكي الشهير ألكسندر كالدرو ، تتسم بالتوازن الشاهري والحركات الرهيفة التي تتناغم فيها الكتل وتتغير العلاقات بينها باستمرار . ومن خلال الطاقة الداخلية للعمل التي تعتمد في كثير من الأحيان على عناصر الطبيعة مثل الهواء أو الشمس . ولسائر مقال جميل ومضيء في هذا المجال عن متحركات كالدرو في كتابه مواقف الجزء الثالث الذي صدرت ترجمته العربية بعنوان جمهورية الصمت ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٥ ، ص ٩١ - ٩٤ .
- (١٦) المرجع السابق ص ١٣ .
- (١٧) نشر هذا المقال في مجلة إبداع القاهرة عدد فبراير ١٩٨٩ ، ص ١٣ - ١٦ .
- (١٨) الدكتورة لطيفة الزيات ، محمد البساطي ورواية قصيرة ، (الجلال) ، القاهرة ، عدد سبتمبر ١٩٩٢ ، ص ١٩٢ .
- (١٩) سأكتفى عند الاستشهاد بأى مقتطف من نصوص مجموعة محمد البساطي منحنى النهر بذكر رقم الصفحة وحده ، والمفهوم أنه من المجموعة نفسها .
- (٢٠) الدكتورة لطيفة الزيات ، المرجع السابق ، ص ١٨٨ - ١٩٤ .
- (٢١) المرجع السابق ، ص ١٨٨ .

عندما تلجأ الرواية للمسرحية (عن المسرواية)

وليد الخشاب
(مصر)

الحديث عن الرواية لا يكتمل إلا بالحديث عن صورها المتطرفة التي نمتزج بالشعر (كما ينظر لها إدوار الخراط مثلاً) وكما نجدتها عند تلاميده وغيرهم)، أو التي نمتزج بالمسرح (ونعني تحديداً المسرواية). ظهرت «المسرواية» بشكل أو بآخر في الغرب، في نهاية القرن التاسع عشر، عند هاردي^(١) وفلوبير^(٢) ثم جويس^(٣) في القرن العشرين، وإن كانت لها إرهاصات سابقة، عند ديدرو^(٤) في القرن الثامن عشر مثلاً. وأصبح من المتعارف عليه أن المسرواية شكل أدبي، تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية وتتواليان، بإخراجهما الطباعي المميز.

ونستطيع أن نزعّم أن المسرواية قد ظهرت في الغرب، أولاً حين لم تكن التقاليد الروائية قد استقرت تماماً في القرن التاسع عشر، ثم حين ظهرت الحاجة لتحطيم القوالب الجامدة في تصنيف الأنواع الأدبية، كما ظهرت الحاجة لتحطيم قوالب الحياة الاجتماعية والسياسية الراكدة، نتيجة ظهور متغيرات اقتصادية واجتماعية نضجت في الفترة نفسها، مثل بزوغ نجم الطبقة العاملة واكتمال

لايكاد الأدب العربي يعرف هذا النوع إلا نادراً. ولقد رصدنا حالات تعد على أصابع اليد الواحدة في مصر، أشهرها (محاكمة إيزيس)^(٥) للويس عوض و(بنك القلق)^(٦) لتوفيق الحكيم و(نيويورك ٨٠)^(٧) ليوسف إدريس.

لقد ورثنا عن الغرب الرواية والمسرحية كما نعرفهما الآن، وكذلك الحال بالنسبة للمسرواية.

الطبقة البورجوازية الموابك لاكتتمال الثورة الصناعية الثانية، فى نهاية القرن التاسع عشر.

فبينما وصل الحال ببرونتيير^(٨) فى فرنسا مثلاً، إلى تصنيف الأعمال الأدبية على مثال تصنيف الكائنات الداروينى، ظهرت أعمال تخرج على هذه التصنيفات، بتخطيط الحواجز بين الأنواع^(٩)، حيث نجد القصيدة النثرية عند بودليير ثم رامبو (وهو تعبير من مقام الهرطقة آنذاك). مزجت هذه القصيدة بين خصائص الشعر من بيان وبديع وبين إيقاع النثر الذى لا يلتزم عروضاً. ونجد كذلك المسرحية.

كانت مسرحية فلوبيير (غواية القديس أنطونيوس)، إذن، تنتهى ثراث طويل من الرواية والمسرح، تناسب شكلها المزج والمتعدد مع الأطروحة التى انعقد حولها العمل، والتى نستشفها من خلال تخطيط فلوبيير للتصنيف الجامد لتاريخ الأديان والعقائد إلى صالح وطالح، واستكشافه للتفاعل والتأثير المتبادل بينها؛ فاستفاد فلوبيير فى عمله من خصائص تقنيات الرواية والمسرحية معاً. ولاشك أن ذلك كان مقصد جويس من إيراد فاصلاً مسرحياً فى روايته (عوليس).

أما فى أدبنا المصرى فاللدجاء إلى قالب المسرحية لم يكن وليد تطور طبيعى للظروف، فعمل الرواية والمسرحية (بالشكل المتعارف عليه) لم يكن يجاوز السبعين عاماً، عندما نشر الحكيم (بنك القلق). وكانت تقاليدهما قد استقرت بالكاد فى أدبنا. فالأرجح أن ظهور المسرحية فى أدبنا كان راجعاً إما إلى الرغبة فى تقليد الغرب وإما إلى محاولة الإفادة دلاليًا من الجمع بين خطائى المسرحية والرواية. وربما كانت هناك رغبة ذاتية عند المؤلف فى محاولة تخطيط قالب الرواية، على منوال ما حدث فى الغرب.

لم تنشر مسرحية (محاكمة إيزيس) للويس عوض إلا فى سبتمبر ١٩٩٢، لكنها كتبت فيما بين ١٩٤٢ و ١٩٤٦، فى زمن معاصر لدعونه الشهيرة «فلنحطم عمود الشعر» فى مقدمة (بلوتولاند)^(١٠). وربما جاز أن

نرى فى ذلك محاولة من لويس عوض لتخطيط المواضع الجامدة فى المسرحية والرواية كما فى الشعر، متأثراً بالتراث الغربى ومنتهياته آنذاك.

أما توفيق الحكيم، فكثيراً ما قرر أنه آلى على نفسه أن ينقل إلى الأدب العربى قوالب الأدب الغربى^(١١). وهو فى سبيل ذلك يبحث عن زخارف فولكلورية يزين بها عمله، ليقتصب له جذوراً ما فى ثقافتنا. ولا نظنه قد شدَّ عن هذه القاعدة حين كتب مسرحياته (بنك القلق)، سيما أنها جاءت فى آخريات حياته الإبداعية (١٩٧٦)، وكان فضلها أساساً هو إثارة الضجة حول هذا النوع الجديد على أدبنا (إذ كان نص عوض مجهولاً) وليس قيمة العمل أو القضايا التى أثارها.

بالنسبة ليوسف إدريس، فقد كتب مسرحياته (نيسبورك ٨٠) عام ١٩٨٠، فى زمن لم تحظ فيه بالاهتمام باعتبارها «مسرحية»، وخاصة أنها جاءت بعد أربع سنوات من نشر (بنك القلق)، وأنه لم يصاحبها شرح نقدى يمهّد لها، لامن جانب النقد ولامن جانب المؤلف، من زاوية نظرية الأنواع. ولابد أنها اعتبرت أقرب للحوارات التى كان يكتبها الحكيم عن عصاته وحمارة، وكان يخلط فيها الحوار بالسرد، لكن كان ينظر إليها على أنها ذات طابع صحفى أكثر منه أدبى.

بغض النظر عن الدوافع وراء كتابتها فالمسرحية جديرة بالتأمل من حيث تأثيرها ودلالة انتظام الخطاب فيها. وربما أوضح لنا هذا المنظور سر لجوء بعض كتابنا لهذا القالب. فلاشك أن هناك ما يدفع بالكاتب لأن يستخدم الصيغة المسرحية أو الصيغة السردية، ولاشك أن هناك ما يدفع به لأن يمزج بينهما. يعنى هذا أن الكاتب يفترض اختلاف الصيغتين، خاصة من حيث إنتاج الدلالة، لاسيما وأن المسرحية تمزج الحوار بالسرد، فى حين أن الحوار مقبول بوصفه عنصراً داخل الرواية منذ قرون طويلة، ومنذ نشأتها فى الأدب العربى. فما الداعى للتأكيد على الصيغة المسرحية باستخدام إخراج طباعى يضع اسم الشخصية قبل العبارة التى تقولها ويكتب

(ج) وسائل الصيغة التقنية

ينتج عن اختلاف طبيعة وعلاقات منابر الخطاب في الصيغتين اختلافات في المعنى المنتج، يتبع حدود وسائل إنتاج المعنى في كل صيغة. فالسرد يمنح إمكان التركيز على خواطر شخصية بعينها بوضعها في بؤرة الحكاية، بينما لا يتوافر ذلك في المسرحية لغياب الراوى ضامن البؤرة^(١٣).

كما يمنح السرد إمكانات زمانية ومكانية هائلة، إذ لا تقبده قيود من حيث مساحة الزمن أو امتداد المكان اللذين يدور فيهما الخطاب أو حولهما، ولا من حيث الانتقال داخلهما، إلى الماضي أو المستقبل، من مكان لمكان، على عكس القيود المادية (الزمانية والمكانية) التي تقيد المسرحية، كطول مدة العرض، وإمكانات الميزانية وتغيير المناظر... إلخ... إلا إذا لم يقصد المؤلف عرضها على المسرح.

٢ - الزمان / المكان

الواقع أن هذه علامة فارقة مهمة بين الصيغتين المسرحية والسردية، فزمان / مكان السرد مزدوج، إذ ينتج تلقائياً عن فعل السرد عالمان: عالم الحاكى (وفيه الراوى) وعالم المحكى (وفيه زمان ومكان الشخصيات)^(١٤)، وبالتالي ينتج زمانان ومكانان. ولما كان الحاكى متقدماً على المحكى منطقياً، فكثيراً ما ينشأ انطباع وجود السرد في إطار الزمن الماضى، مهما استخدمت صيغ المضارعة وزمن الحاضر، وذلك لهيمنة وضع حاكٍ يحكى عن شيء المفروض أنه قد حدث فعلاً عند وقوع الحكى.

أما زمان / مكان المسرحية فحاضر مفرد، مهما تغير المكان في المسرحية فهو محصور في بؤرة يحيط بها المشاهد، أو يحيط بها مكان العرض (المسرح من حيث هو مبنى، الخشبة، الساحة) وليس ثمة راوٍ يضاف مكانه إلى مكان الأحداث. كما أن الأحداث تقع دوماً في حاضر اتصال المتفرج بالخشبة فقط، (أو يتمثلها على

إرشادات الحركة بخط يختلف عن خط الحوار، إلى جانب السرد؟.

إن الإجابة عن هذا السؤال نقودنا لأول علامة فارقة بين الصيغتين السردية والمسرحية^(١٥) :

١ - الخطاب

(أ) الراوى

من البديهي أن الفارق الأساسى بين الصيغة السردية والصيغة المسرحية هو الراوى؛ فالسرد فى الرواية يتحمل مسؤوليته راوٍ، بينما لا يوجد سرد بالمعنى الحقيقى للكلمة فى المسرحية. فالحكاية يعرضها الراوى أساساً فى الحالة الأولى. أما فى الحالة الثانية، فالحوار بين الشخصيات المختلفة هو الذى يتولى مسؤولية عرض الحكاية.

(ب) سلطة الخطاب

فى الصيغة السردية يكون الراوى وسيطاً بين المؤلف والشخصيات، يتولى نظرياً مسؤولية توجيهها وخطابها، وللراوى سلطة تكاد تعادل سلطة المؤلف فى الإطار الخطابى الداخلى للعمل. أما فى الصيغة المسرحية، فيكاد المؤلف يختفى، ولا يظهر إلا فى إرشادات الحركة والإخراج، ويصعب تلمسه بوضوح فيما عدا ذلك. عندما نقرأ عملاً روائياً، فنحن نعرف أن المؤلف ينيب الراوى (أو الرواة) عنه فى تحمل مسؤولية الخطاب وصدقه (أو كذبه) وتوجيهه، والتقييم السلبى والإيجابى للأمر. لكن هذه السلطات تنفتت فى العمل المسرحى، وتحمل كل شخصية مسؤولية خطابها، نتيجة غياب منبر القص الأعلى الموحد: الراوى. نمتلك الصيغة السردية إذن القدرة والسلطة لإصدار أحكام موثقة بالصدق والكذب مثلاً، لأن هذه الأحكام تصدر عن خطاب يتحمله منبر واحد. أما الصيغة المسرحية فلا تملك ذلك على إطلاقه، لأن المناظر / الشخصيات على المستوى نفسه من السلطة والمصدق، وفيها يحدد الفعل - لا الراوى - قيمة خطابها ومدى صدقه.

الورق بالنسبة للقارئ، ما إن يطلع على شكل المسرحية الطباعي) مهما كانت هناك عودات للماضي أو قفزات للمستقبل داخل الحكاية .

مما لاشك فيه أيضاً أن هناك أساساً جوهرياً للتمييز بين الصيغتين المسرحية والسردية ، يرتبط بالقابلية المتعارف عليها للنص المسرحي لأن ينتج في سياق نظام علامات نمائية (إيقونية) تحيط بعلامات النص اللفظية، أى أن يصاحب النص تمثيل (مثلون) وحركة ومناظر، في مساحة محددة كالمرشح، ولو بأن يحول القارئ النص إلى صورة في ذهنه. بينما لا تلزم المواضع قارئ الرواية بذلك.

وحسبنا ذلك ما دمنا نستعرض ماسبق بحثاً عن فهم للمسرواية التي هي عمل مطبوع، تتغير طبيعته وجنسه لو عرض على مسرح أو على «شريط».

على ضوء ما تقدم تتضح لنا خصوصية إنتاج الدلالة في المسرواية. فتلك عملية مركبة تستفيد من إمكانات الدلالة في صيغتي المسرحية والرواية. وتفسر لنا هذه النظرة استخدام المسرواية في أدبنا.

في (محاكمة إيزيس) نلاحظ أن السرد قد افتتح النص واختتمته (ثمانى صفحات في البداية وصفحة في النهاية)، بينما معظم النص مكتوب بصيغة مسرحية (عشرون صفحة)، إذ تولى الراوى بسلطته تقديم الشخصيات الإلهية، وأوحى لنا بالحكم سلباً وإيجاباً عليها، ثم يتركنا المؤلف لنشاهد صراع الشخصيات في المسرحية، حيث الحجة تقارع الحجة في موضوع نسب ابن إيزيس لأوزوريس وألوهيته. ثم يعود لنا بالراوى في الختام ليكشف لنا في الخطاب السردى عن مكنون خواطر الشخصيات حيال الحكم ببراءة إيزيس، وليوجه المثلقى بسلطته إلى الشك في مصداق ودوافع هذا الحكم.

في (بنك القلق) لتوفيق الحكيم، لا يخضع توزيع صيغ الخطاب للاستثمار الدلالي كما عند لويس عوض.

بل هو نتيجة هم شكلى بحث. لذلك نجد فصول النص العشرة تنتظم دائماً في شكل نص سردى، يمثل حوالى نصف الفصل، يتبعه مشهد تمثيلي. وإن كنا نلاحظ أن النص السردى يستغل إمكاناته فينتقل إلى أماكن متعددة ويعرض أحداثاً لا يستسيغ الذوق العربى (ولا الرقيب) أن تعرض على المسرح، مثل مشاهد العلاقة الجنسية بين شعبان وفاطمة. كما يظهر الراوى العليم ليخبر القارئ بما يخفى حتى على كثير من الشخصيات ليفهم دوافعها، مما يؤثر على تعاطفه أو عدم تعاطفه معها (مثلاً) يحدث حين نكتشف خيانة فاطمة لأختها وتكفيرها عن ذلك بتبثله في محراب ميرفت ابنة أختها) .

أما (نيوبورك ٨٠) فتقوم على حوار طويل بين مشقف مصرى وعاهرة أمريكية، ونرى فيها استخداماً دلاليّاً لصيغ الخطاب. فالحوار يعرض المستوى الظاهر من احتكاك المصرى بالحضارة الغربية، فى واحد من أوجهها القبيحة: سخطه على تبذل المرأة وإبائه فى مواجهة «هجومها». أما السرد فى معظمه فهو تحليل بصيغة وضمير الغائب، لما يدور على المستوى الباطن فى نفس المشقف المصرى الذى يتزلزل كيانه وتهتز قناعاته وقيمه، قبل أن يجتاز الامتحان فى النهاية، ويتمكن من الانتصار على الغواية.

لذلك يظهر السرد غالباً إما لتهيئة الموقف لحوار مواجهة جديد وإما لتضع الحكاية خواطر المصرى فى بورتها. ويعبر هذا التوازى، بين خطاب «هو» المسرحى والخطاب السردى الذى يشغل «هو» بؤرته، عن توتر الشخصية. فبينما يؤكد رفضه الانزلاق للإغراء الجسدى والحضارى الغربى - من خلال خطاب على المستوى نفسه من سلطة خطاب الغانية - يبرز حيرته واستعداده للاستسلام للغواية، عبر خطاب له سلطة أعلى، لأنه يصدر عن منبر الراوى.

كما يزيد من التعبير عن التوتر صراع الزمان المكان فى الصيغتين. فزمن الحاضر المسرحى يتوتر مع زمن الماضى للسرد/ التحليل، وسجن المكان والشخصية

الوعي والمونولوج الداخلي وتعدد الرواة وتقنيات السينما. فإن كان عوض وإدريس قد وظفا اجتماع تقنيات المسرحية والرواية بما يخدم الدلالة في نصيهما، فإننا نظن أن الحكيم لم يكن يسمى لغير نقل «تحفة» جديدة عن الغرب، كما فعل في ما أسماه «التراجيديا الإسلامية» ثم «مسرح اللامعقول».

ربما لم يحن الوقت بعد لميلاد طبيعي للمسرواية. لكن لاشك أن ثراء هذا القالب لم يتم استثماره كما ينبغي في أدبنا. فبينما تعد بعض أشهر مسروايات الغرب من عيون أعمال كتابها («غواية القديس أنطونيوس» لفولوير و«وليس» لجويس، مثلاً)، نجد المسرواية في أدبنا علماً على أقل أعمال أصحابها أهمية، ربما لأن زمن ميلاد حقيقي لمسرواية ناضجة لم يحن بعد.

الأخرى (الماهرة) يتوتر إزاء الخروج لأماكن أخرى بالسرد، بالإضافة إلى قوة صورة السجن لتصور القارىء للشخصيتين حبسيتي الحجره مثلاً وتوترها مع خروج السرد عن هذا السجن إلى أعماق خواطر المصرى.

كما أسلفنا، لم تتأسس المسرواية شكلاً أو نوعاً مستقلاً بذاته في الغرب ولا في الأدب المصرى. وإذا كانت قد ظهرت تبعاً لظروف موضوعية في الغرب (١٥)، فإننا نرى أن هذه الظروف قد نضجت في مصر، لتظهر حاجة ملحّة لمزج المسرح بالرواية. بينما ظهر المزج بين الشعر والقصة في «القصة القصيدة» كما يسميها إدوار الخراط مثلاً، ربما لقدم (وهرم؟) الشعر في ثقافتنا.

لكن ذلك لم يمنع البعض من استنبات المسرواية في أدبنا كما استنبتت تقنيات عديدة في الرواية، كتيار

الهوامش :

Th. Hardy The Dynasta.

G. Flaubert La tentation de St Antoine.

J. Joyce Ulysses.

D. Diderot Jacques le Fataliste.

(١) انظر :

(٢) انظر :

(٣) انظر :

(٤) انظر :

(٥) لويس عوض، محاكمة ليريس، مجلة القاهرة العدد ١١٨، سبتمبر ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ص ١٥٥ - ١٨٥.

(٦) توفيق الحكيم، بنك الفل، القاهرة، دار المعارف بدون تاريخ، ط ١.

(٧) يوسف إدريس، نيويورك ٨٠، الأعمال الكاملة، الروايات، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٩٨٧، ط ١، ص ٥ - ٥٩.

(٨) انظر الفصل المكتوب عن نظرية الارتقاء في تاريخ الأدب في Brunetiere, Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, Hachette 1899.

(٩) سبق ذلك تحطيم الحواجز داخل النوع الواحد، مثل الفصل الحاسم بين الجد والهزل في المسرح، كما حطم الرومانسيون قيوداً ومواضع كثيرة، في المسرح مثلاً.

(١٠) لويس عوض، بلوفولاند، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٢، ١٩٨٨.

(١١) انظر : توفيق الحكيم، الملك أوهيب، القاهرة، مكتبة الآداب، ط ١، ١٩٤٩، حيث يتحدث في المقدمة عن رغبته في كتابة تراجيديا إسلامية من خلال مسرحيته أهل الكهف. ومقدمة با طالع الحجره ١٩٦٢ وعائنة الطعام لكل فم ١٩٦٣ للناسر نفسه، حيث يتحدث عن نقل العث لأدبنا العربى تحت اسم اللامعقول، ثم مقدمة قلبنا المسرحي ١٩٦٩، حيث يتحدث عن كتابة مسرحية بأسلوب الحاكي الشعبي، ثم يحكى مأساة أجاممنون بهذا الأسلوب. والأمثلة كثيرة في مقدماته وأحاديثه.

(١٢) تشكل الإجابة عن هذا السؤال عماد رسالة كاتب السطور المسجلة لنيل الماجستير في يوليو ١٩٨٨ بجامعة القاهرة عن الأشكال الروائية والمسرحية في

حين يونسكو. والأطروحات التالية قابلة للمناقشة في جميع تفاصيلها. إنما نعرضها باعتبارها خلاصة البحث الذي لم ينشر بعد.

(١٣) يوضع جبرار حينئذ في خطاب النص الجديد Nouveau discours du récit ١٩٨٣ أن النص récit لا الراى هو الذى يضع الشخصية فى بؤرة الاهتمام. لكن النص لا يوجد إلا بوجود منتجه: الراوى.

(١٤) انظر : جبرار حينئذ Figures 111 ١٩٧٢، حيث يطور مصطلحات تودوروف التى نستخدمها.

(١٥) انظر : حاككين فيلسفانان ، Spectacles de L'esprit, Flaubert, Hardy, Joyce ، مجلة Poétique, 75 باريس، ١٩٨٨، ص ٣٧٣ - ٣٩١.

مكونات السرد الفانتاستيكي*

شعيب حليفي

(المغرب)

يشكل الخطاب في الفانتاستيك عمقا استراتيجيا ومقياسا يؤسس للبنية السردية شروطها ومكوناتها، حيث يؤسس هذا الفصل واجهة ثانية تكمل الواجهة الأولى، من خلال الخطاب في الفانتاستيك، وأدواته المتلاحمة في نسج عام يفتح الحديث عن العجائبي الموسوم بسمات وخصائص محددة.

فمكونات الخطاب الفانتاستيكي هي المكونات نفسها للخطاب الروائي عامة. لكن الشيء النوعي الذي نبحت فيه هو تشكيلات الفانتاستيك وسماته لإبراز وضعياته المختلفة وكيفية اشتغاله وتفاعله مع باقي العناصر.

فالتيمة هي صفة للتشكيل الروائي الفانتاستيكي أو سردية التعجب على سردية اليومي، والنفسي، وغيرهما.

الشخص وأبعادها في تفجيره وإعطائه تأويلات متعددة وأنفاس متباينة تصب في شرايين تضيئ على الحكى بميزات نوعية، بدءا من كرونوتوب يتجاوز الثنائية التقليدية، ويرتبط بالسرد والوصف، ومدى انفلاتهما عن الرؤية الكلاسيكية، ونماسها مع أسلاك تتشابه فيها

فالحديث في الرواية الفانتاستيكية يوجد وسط بنية سردية، تتكون من سارد يتأطر بسمات معينة ووظائف توجه الحدث، وتطبعه بطابعها الخاص والنوعي، ثم

الدلالة بالتصور الذى ساهم فى بعث الحيرة، ذلك أن الكرونوتوب الفانتاستيكي يدمر التصور القديم لهذه الوحدة، ويحقق رؤية جديدة ذات خصوصيات متميزة.

وإذا كان الحدث - بتعبير مايك بال Bal^(١) - هو المرور من حالة إلى أخرى، مرتبطاً بالقصة والحكاية ارتباطاً نوعياً، فإنه فى الرواية الفانتاستيكية يتخذ أشكالاً متميزة تجعل من الحدث الفانتاستيكي عنصراً دلالياً يترأس جوار العناصر والمكونات الأخرى، فيعمل على التوضع بشكل يزواج بين الغموض والوضوح، ثم يرقى من «الحدثية» إلى الصورة بكثافة مقولها، وافتراقها من الواقع فى تحولاته، والخيالة باستيهاماتها، وحساسيتها، تجاه تلك التحولات.

إن هذا الحدث يتقاطع مع أنواع أخرى، إن على مستوى التكوين، أو على مستوى توليدها لانفعال الدهشة التى يمكن استشفافها انطلاقاً من الأعمال الروائية العربية فى أربعة أنماط مفتوحة تتناثر فيما بينها، كما يمكن لحدثين أو أكثر أن يتواجدا داخل عمل روائى واحد:

أ - سرديّة التاريخي:

وتستمد هذه الصورة مرجعيتها من أحداث سابقة قد انتهت فعلياً، مثلما تلجأ إلى ذلك السينما، والروايات البوليسية، فى استغلالهما لملفات تاريخية، أو الرواية الحديثة، وعودتها «المحسوبة»، والمؤدلجة، إلى التاريخ.

ب - سرديّة اليومي:

وهو الذى يعتمد فى مرجعيته على الواقع العياني، مع بعض التمديدات التى تؤجج البناء الدرامى (يوسف القعيد، نجيب محفوظ، وغيرهما)، من تفاصيل صغيرة وهامشية ولكن تراكمها يظهر مدى قوتها وفاعليتها.

ج - سرديّة الطابو:

والمتعلق برصد اللحظات السياسية فى تاريخ المجتمع، مقتربا، فى ذلك، من المباشرة والتقريرية، لكن

موهبة المبدع تستطيع مجاوزة الحدث السياسى من خلال تطعيمه ببوارق من التخيل، مثلما فعل فاضل العزاوى فى «مخلوقاته...» (والقلعة الخامسة)، ومنيف فى «شرق المتوسط»، وحيدر حيدر فى «نشيد الموت» ومجيد طوبيا فى «نغرية بنى حتوت».

د - سرديّة التعجيب:

وهو حدث يستطيع أن يمتص الأسطوري والفولكلورى، والرمزى والشعري. ومن خلال التمحيص والتدقيق سنجد أن الحدود بين تنوع الحدث وتمفصلاته هى حدود وهمية، وإجرائية وقتية، نظراً للتداخلات المستمرة، والمؤكدّة لأحداث لا تستوعبها الأسماء سالفه الذكر. لذا، فإن تسمية الحدث الفانتاستيكي هى إجراء منهجى للتخطيط ولتلافي الخلط التشكيلى فى تنوع الأحداث ومستوياتها المشتركة، ذلك أن «العجائبي هو عرف فى الحكايات، يمتنع من التقاليد الشفوية والفلكلور»^(٢)، كما تلجأ إلى ذلك الروايات الأخرى، لكن من رؤية مغايرة، وبدرجات متفاوتة. فالحدث الفانتاستيكي يبحث عن تنوعات عدة، تختلف مصادرها وطرق معالجتها، تلتقى حول «لا مألوفية» الحدث، وفوق طبيعته.

فى (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة)^(٣) ليحيى الطاهر عبد الله يتمحور الحدث حول الرجل الغمور الذى ينبشنا الراوى بأنه «إسكافى المودة»، بمتاعبه مع الدركى، وكيف سلمه لسانه، ثم تحوّل إلى خروف طيع بعدما استعان بشيطانه، وكذلك الدركى الذى :

«رأى، وهو فى تجواله رجلاً، فما كان من الرجل الذى رأى أن الدركى رآه إلا أن ولى فراراً. وهكذا لم يجد الدركى مفراً من الجرى خلفه. وكان الرجل ينزع أعضاء جسمه عضواً عضواً ويرمى بها على قارعة الطريق حتى

الرعب والت تردد منصبا في ذلك على الشخص (عواد - أ. دهر - الرسام - الخمسة اللامرثيون - م آزاد - دينو - الجد - الحفيد - الشيخ عطية - الرجل الغريب - المغمور، إسكافي المودة - الحاج كيان...) مثلما ينصب على المكان (المقبرة، عمارة أبي كبير، المرأة، قبرص المدينة، الغريبة، ماها باد، حارة الزعفراني، القرية...)، وفي كل هذا مزاجية للحدث، وهي عملية لتأكيد الفانتاستيك، أفرزها الاحتكام إلى النصوص الروائية، لاستكناه هوية الحدث، وإدراك تفاعلاته المتنوعة.

إن دراسة الخطاب في الفانتاستيك تسعى إلى إبراز الأسلاك المكونة لنسيج هذا الخطاب، والمؤسسة للبنية السردية بكافة مقوماتها التي تفرض أسئلة تؤدي إلى البحث عن حدود هذا الخطاب، ومكوناته داخل هذه الحكايات، ومدى إسهامها في تأسيس خطاب الفانتاستيك من زاوية ديناميتها وفعاليتها، احتكاما إلى النصوص الروائية العربية.

أولا: السرد/الوصف:

إذا كان السرد هو علم يبحث عن تشكيل نظرية النصوص السردية، فإن الحديث عنه داخل الرواية الفانتاستيكية يفضي إلى طرق جد معقدة تجعل السرد يطرح العديد من الأسئلة التي تخص علاقاته العمودية والأفقية، خصوصا علاقاته بالوصف، وفعاليتها داخل الحكى الروائي العربي، حيث تنوع الطرائق التي اقترنت بالتجريب، والبحث عن منافذ جديدة تستنطق الأبعاد الغافية للمصائر والأشياء داخل النصوص الروائية.

إن السرد والوصف في الحكى الفانتاستيكي شكلا فضاء خصبا للتفاعل والعمل على تبير التعجب، ومداة بتقنيات صارمة لها مميزاتا وخصائصها. وللضرورة المنهجية سنفصل الحديث بين الوصف والسرد، حتى تسبين حدود كل واحد منهما داخل الحكى الفانتاستيكي، وتوضح مكوناته، وبالتالي تكون الإحابة

بكف الدركي عن ملاحظته وفي النهاية لم يجد الرجل مخرجا - غير أن يستقيم على ساقه ويتحول إلى شجرة^(٤).

تشكل هذه الأحداث العمود الفقري للنص الروائي المستند في ذلك على تفسير عقلي، وآخر فوق طبيعي، يزاوج بين الهذيان والاستبهامات الذاتية نتيجة تناول الشخصية المبارة للخمر. وفي هذا الإطار فإن أحداث رواية (أرواح هندسية) لسليم بركات هي وقائع فانتاستيكية سواء الحدث الرئيسي أو الأحداث المدرجة، فالرواية الخمسة، لامرثيون وموكولون ب - أ - دهر الذي اختفى أربعة أيام منذ انهيار عمارة أبي كبير في المرأة، ثم حكايات جد أ - دهر الذي كان يبحث عن حفيده قبل ولادته بأربعين عاما، وأيضا الموتى الذين يأتون للتنزه بكراسيهم، وغير ذلك من اللوحات المعجائية التي تشبه لوحات رواية (الريش) الفانتاستيكية التي، بدورها، تساق نصورا للواقع، تتفاعل بداخله تذكرات تنسج علائقها من الهيلة المحقونة برعب عميق، يفرز الاستبهام والحلم والثرسبات، ثم تنضيدها بشكل يتجاوب والفضاء الذي تجرى فيه.

كما أن أحداث (طرف من خبر الآخرة) لعبد الحكيم قاسم، و(عرس بغل) للطاهر وطار، تعتمد على استقلال المفعول الخارجي في حفز التصور الفانتاستيكي، وذلك بتصوير أجواء القبر، ويوم الحساب والنشور، كشيء غيبي واستقبالي. أما (أبواب المدينة) و(وقائع حارة الزعفراني) لجمال الغيطاني، فإنهما تلتقيان حول غرائبية المكان وشخصه، وأزمته، وهي مكونات تنبف بشكل جدلي حول حدث تعجيبى مثل الطلسم والشيخ عطية ثم الحارة في (وقائع حارة الزعفراني)، وهي كلها عناصر ساهم «الطلسم» في بنائها المعجائية وتوليدها للدهشة والحيرة.

من هذا المنظور، فإن الرواية الفانتاستيكية تتضمن حدا/نواة يرسم الفانتاستيك، كما يتقصد المبالغة لإثارة

بشكل علامة لها سماتها تجعل من الرواية لعبة - كما يقول فرويد - السارد فيها يقوم بنشر علامات متعددة، كرونولوجية مدعومة ومكسرة باسترجاعات واستباقات، وتقنيات زمنية أخرى.

هذه الأحداث العجائبية نجىء سابقة - فى إطار ثنائية القصة، الحكاية - لزمن السرد، كما يمكن أن تتزامن مع أحداث لاحقة/متقدمة، مثلما هو الأمر فى روايات الخيال العلمى. أما الخطاب الفانتاستيكي فإن السرد فيه يحقق أنماطا أربعة:

النمط الأول: السرد اللاحق Narration Ulérieure

فى هذا النمط الأول يتموضع السارد فى موقع يمكنه من عرض أحداث فوق طليعية، ما دام الحكى الفانتاستيكي هو أدب الماضى، كما يقول روجى كايوا^(٧)، وهو ما كان بورخيس Borges يدعو إليه، مثلما دعى إلى ذلك لوفكرافت H. P. Lovecraft[†]، من قبله بقليل، أو باقى الكتاب الفانتاستيكيين، ومرد هذا أن سرد رواية فانتاستيكية فى الماضى يعطى الأمان للمتلقى، ويوهمه بأن هذه الأحداث العجائبية قد انتهت، فالماضى يمنح حرية ابتداع صور غرائبية بتضخيمها، وأيضاً فى روايات الخيال العلمى التى تنبنى على رؤية مستقبلية، يمكن أن يتم تزواج بين العلم والمتخيل.

فى (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) يتعدد جمال الغيطانى عن اللحظة التى يكتب فيها بألف سنة حتى يتمكن من قول أشياء غريبة، وبضمير الغائب، مثلما هو الشأن فى (أبواب المدينة)، حيث يتم الحديث عن الماضى الذى لم يحدد، وفى (دوائر عدم الإمكان)، عواد الراوى يحكى أحداثا سابقة، لا يزال مفعولها ملتهبا فى ذاكرته.

إن السرد اللاحق، المهتم بحكى أحداث ماضية، سواء فى الزمن البعيد أو الزمن القريب، هو المهيمن فى الخطاب الفانتاستيكي، والمعتمد فى أغلب هذه المحكيات

واضحة عن سؤال كيفية نمظهر السرد والوصف داخل الخطاب الفانتاستيكي؟ هل هناك تمايزات فى تنوع الخطابات الروائية؟ وما التقنيات الجديدة التى يتوسلها السرد الفانتاستيكي؟

إن الأسئلة التى يطرحها الخطاب فى الفانتاستيك متعددة ومعقدة، وأحيانا ملفومة، نظرا للاختلاف النوعى لهذا الجنس، وما يطرحه هذا الاختلاف من ابتداع لبلاغة جديدة فى الكتابة، تتماشى مع أسماء واين بوث Both - «بلاغة التخيل» فى معناها الموسع المشتمل على مجموع التقنيات المستعملة من طرف السارد - أو المؤلف - حتى يفرض على المتلقى العالم المتخيل. وهذا العالم يستعمل فى الأغلب جذور التخيل كى «تبرز مثل واقع (قائم)، وتجربة كابوسية معيشية يتوجه بها النص المتلقى، فتطرح مسألة الممكن، والتأكيد على ضرورة تصديق الحكاية»^(٥)، وهى لعبة مفارقة يلجأ إليها المؤلف باتباعه منحى سرديا خاصا تتحدد خصاله باعتبارات جعل المتلقى يصدق تلك الأحداث فوق الطليعية وتمثل معناها الفلسفى وتآملاتها المتعلقة بقضايا وجودية، وهى مهمة صعبة تتطلب خصائص سردية مفارقة لما هو مألوف فى بعض المناحى، والسرد فى المحكى الفانتاستيكي بدوره:

«لا يقدر على تأسيس كيانه دون وصف، غير أن هذه التبعية لا تمنعه من أن يقوم، باستمرار، بالدور الأول. فليس الوصف فى واقع الحال سوى خادم لازم للسرد، وفوق ذلك فهو خاضع باستمرار. إذ هناك أجناس سردية.. يمكن للوصف ضمنها أن يحتل حيزا جديدا كبيرا»^(٦).

فالسرد يتكون من قطبي القصة والحكاية لإنتاج مفارقات زمنية وترتيب معين يطبع الرواية ويفتحها على أسئلة محددة. كيف يصبح النص الفانتاستيكي نصاً سردياً؟ وما المميزات السردية فى النص؟ إن السرد الفانتاستيكي

الغموض الناتج عن الحيرة والدهشة من تلك الأحداث - الذى تلزمه من حين لآخر تفسيرات معينة تأتى على شكل استباقات تشد المتلقى، مثلما لجأ إلى ذلك سارد (هاته عاليا : هات التفسير على آخره) الذى افتتح الحكى بهذا النمط، عن طريق التلخيص المكثف لأحداث ستقع فى المستقبل، وهو امتداد لما انتهت به (الجندب الحديدى).

النمط الثالث: السرد المتزامن

Narration Simultanée

هذا النوع الثالث من السرد يلجأ إليه الخطاب الفانتاستيكي قصد الإيهام بتزامنية الأحداث، كما هو الأمر فى (طرف من خبىر الآخرة) وفى (أرواح هندسية) و(الريش)، حيث تبدو الأحداث وعملية السرد كأنهما عمليتان متزامنتان. إن عنصر الإيهام هو خاصية تحكم هذا التزامن، بقصد الرفع من حدة التوتر لدى المتلقى، لاستيلاد الإدهاش والحيرة.

النمط الرابع: السرد المدرج (المختلج)

Narration Intercalée

يقوم السرد المدرج مع السرد اللاحق على خلق نواة سردية واحدة تسرق التنوع إلى مدارات تجريبية، تخصب الحكى، وتعطى للتصور وضوحا وجلاء يمس ما يريد النص قوله. ولعل (وقائع حارة الزعفرانى) تحفل بهذا (مثلما تحفل كتابات الغيطانى عامة) من خلال بيانات، وبلاغات، وتقارير، وإنذارات، ورسائل حسن أنور الذهنية، الشاذة، ومقالاته الافتتاحية التى كان يكتبها باستيهام كبير فى مخبئه المنهركة^(١٠)، وتعددية الخطابات بين الشخصيات فى الحارة؛ كل هذه الأشكال السردية تتأطر ضمن السرد المدرج الذى يساهم فى منح الحكى الفانتاستيكي سلطة الإيهام الفنى بواقعية الأشياء.

التي تدخل فى إطار التجريب الروائى مشفوعا بتقنيات تكسر إطلاقية الماضى، وتنوعه على الحاضر والمستقبل؛ فالسرد فى الماضى العجائبي هو صورة منعكسة عن الراهن المقعر بتناقضاته، ذلك أن « الفانتاستيك يلعب على التناقض بين قطبي التجذر فى الواقع، وجاذبية التيه الذى يولد بلعبه مع اللغة »^(٨)، الشيء الذى يعطى للمؤلف قول الماضى السحيق، أو القريب، حتى يتسنى للرواية أن تكون جدية بالثقة. والماضى هو منطقة جاذبية التيه، وانصهار العقلى باللاعقل فى إطار رؤية تتأسس وسط هذا النسيج العجائبي، إذ إن بلاغة التخيل الفانتاستيكي تحكم قول الأشياء، بإيهام وتقنيات سردية لأحداث فى الماضى، تنغيبا تمرير الواقع فى راهنيته بطريقة أخرى، فـ « النصوص التى تباعد عن الواقع اليومى تفقد من قوتها الفانتاستيكية »^(٩)، كما تهدف إلى تأسيس مخيلة مفتوحة على الداخل المظلم، بالقدر الذى هى مفتوحة فيه على الخارج، الأكثر قتامة، ولعل مقاربة أولى لـ (أرواح هندسية) من حيث هى مقول فانتاستيكي، تكشف أن القول بالسرد اللاحق هو أيضا إيهام إجرائي لاستكمال أحد مكونات هذا الخطاب.

إن التداخل والإيهام بمقصدية شيء آخر هو لعبة سردية تتابع ضمن عناصر الجدة التى تساهم فى إغناء طرائق القول الأدبي.

النمط الثانى: السرد المتقدم

Narration Antérieure

وهو نوع يملأ الحيز الروائى بإخبارات تنفيذ الوقوع فى المستقبل الذى يدخل فى باب الغيب والمحجوب، فيكون الروائى بهذا النوع قد دخل عالما من المفروض أنه مستعص، لكن طرائق السرد الاستباقى هذه لا ترد فى الحكى الفانتاستيكي بشكل إطلاقى - كما هو الشأن فى العديد من روايات الخيال العلمى، وإنما تنوعا سرديا نستريح عليه الأزمنة الأخرى، وأيضا لتبديد بعض

وظيفتين تعملان بدرجات متفاوتة في الخطاب الفانتاستيكي :

١ - وظيفة ذات علاقة تفسيرية

Fonction Explicative

ذلك أن هذه الوظيفة تحيل إلى القول بالوظيفة السببية المباشرة بين أحداث السرد الابتدائي وأحداث السرد الثاني ، وهذا الأخير يؤدي وظيفة تفسيرية وتأويلية تنفي بعض الغموض في السرد الابتدائي . ففي (وقائع حارة الزعفراني) هناك تعددية في الشخص ، حيث يختلف تفكيرها وإفرازها لهذا التباين تعبيراً لغوياً يعطى وظيفة تفسيرية متعددة بدورها ، ذلك أنه إذا كان الرواي قد أكد وجود طلسم يشل القوة الجنسية لأهل الحارة ، دونما إعطاء تفسير لذلك ، فإنه كان يلجأ إلى السرد الثاني ليعطى تأويلات - على ألسنة الشخص - تجسد اختلافهم . كما أن باحثين قد لامس بشكل أو بآخر هذه المسألة في معرض حديثه عن التعددية اللغوية وأهميتها في خلق حوارية ، وهذه التعددية هي التي يفصل فيها جينيت Genette من خلال راو يمثل السرد الابتدائي وشخص هم في خانة السرد الثانوي : وهؤلاء الشخص هم الذين يؤدون وظيفة تفسيرية للسرد الابتدائي ، وهم يختلفون بدورهم في درجات القرب من والبعد عن ما هو أساسي وما هو ثانوي . والمحكي الفانتاستيكي يحقق هذا المستوى بامتياز ، لأنه يعمل على هذه الوظيفة التي تشكل - حسب جينيت - الوظيفة اللا تفسيرية ، من حيث هي مكون من مكونات الخطاب . ففي (أرواح هندسية) يمثل السرد الابتدائي الخمسة اللامرثيون ، « أ . دهر » ، الاختفاء لأربعة أيام في المرة . لكن حديث الرسام صديق أ . دهر ، وجاراته في العمارة ، أو جده الطالع من أربعين سنة قبلية : كلها أصوات تخفف من « التفسير الجهم » للأشياء (والتخفيف بدوره يمثل هنا تأويلاً) ، وتحاول إعطاء

ففي الفصل الخامس من (أرواح هندسية) يوضح المؤلف هذه المسألة بدقة متناهية من خلال رسالة أ . دهر^(١١) متناوبة مع أحداث آية يتسلم بعدها الخمسة اللامرثيون مهمة السرد من جديد ، فالفصل هذا يجمع - في تزامن - بين السرد المدرج واللاحق بطريقة فنية تمزج الفانتاستيك بالسخرية والعبث ، من واقع بات من فرط اختلاله طبيعياً . وتمزج (الريش) ، في فصلها الثالث من الجزء الأول^(١٢) ، بين «م آزاد» والأب ، بين ماهو واقعي وما هو متخيل من رحلة مزعومة ، ورسائل تتزامن مع أحداث باسترجاعات واستباقات ، تتكرر في الفصول الأخرى بدرجات متفاوتة.

وعلى مستوى السرد أيضاً تطفو مستويات أخرى يولدها التجريب واختلاف الطرائق في تجسيد القول ويمكن أن تستشف في العديد من الأعمال الروائية ، هو ما أسماه جينيت بـ « السرد الابتدائي - الأولى » من جهة ، ثم السرد الذي يأتي من الدرجة الثانية من جهة أخرى . ولهذين المستويين علاقة متلاحمة ، حيث يتداخلان في نسج متكامل ، فالأول لا يعرف إلا بالثاني ، في حين يتولد هذا الأخير عن الأول . يبرز السرد الابتدائي بجلاء في (طرف من خير الآخرة) من خلال إخبارات الراوي عن الحفيد وإقامته في بيت جده العجائبي ، وهي تمثل سرداً ابتدائياً . لكن الراوي ، بحيلة فانتاستيكية ، يجعل ذاكرة الحفيد تفجر الغامض ، غير المألوف ، فينبجس السرد من الدرجة الثانية الذي يحمله حديث الميت والملكين (ناكر ونكير)^(١٣) .

كما يمثل السرد من الدرجة الثانية في هذا المحكي بؤرة الفانتاستيك ، وهو ما يؤكد أن تبادل المواقع بين نوعي السرد ، الابتدائي ، هو الرئيسي الذي تفتتح به الرواية ، ومنه تنطلق قبل أن تعطى الكلمة للشخص المشاركة ، فيسمى حديثها سرداً ثانياً .

وحيال ما سبق ، حيث السعي قائم على استخراج جوهر العلاقة الرابطة بين هذين المستويين ، فإن هناك

تفتقد تلك الاستمرارية الزمكانية بين السرد الأول والثاني لتؤسس بديلا عن هذا ، يقوم على التباين أو التجانس . فأحداث السرد الابتدائي تختلف عن أحداث السرد الثاني التي تجيء محاطة لتعطي رؤية مختلفة وأكثر عمقا للأحداث الابتدائية ، فتتبع جوانب الحدث البؤري ، إن بأحداث قريبة أو بعيدة تتساقط والحدث الأول كى تنسج عليه حكايات تمده وتشد مداه بما يعطيه نفسا للاستمرارية .

ففى (أرواح هندسية) كما فى (الريش) ، أو باقى المحكيات الفانتاستيكية ، هناك ثراء من التضمينات التي تأتي لتعطي توازنا للسرد الابتدائي قصد تضخيمه وتعزيز فوق طبيعته . وأهمية هذه العلاقة تكمن فى أنها ذات دلالة صلبة ، فمن طريقتها يتم تعضيد الفانتاستيك ومنحه أبعادا إيحائية عدة ، كضرورة الوظيفة التفسيرية ، وكتناهما تعطى للسرد الفانتاستيكي بعده الحقيقي ، المؤسس لخطاب تجريبي قادر على التقاط كيان الشيء وظلاله المتباينة والمتجانسة فى آن ، وهو لا يكتفى بهذا ، بل هناك تنوعات متعددة ليس تعددها شكليا فقط ، بل إنه يساهم فى إنتاج رؤى أدق وأكثر فعالية تمنح الخطاب بعده الفلسفى والإيدولوجى ، وتخصب فيه التجربة والطرائق الجديدة فى الكتابة الروائية ، شأن أعمال سليم بركات التي تبلغ درجة عالية من التجربة ، وشأن أعمال روائيين آخرين يستخدمون تقنيات سردية دقيقة كالحدث والإلحاق والإضافة والإبدال^(١٥) . فالحذف يظهر عندما يلغى « الترهين المسرود » الفضاء الداخلى ، ويستوعب الخارج سلوك الشخص ، كما « نستطيع أن نتحدث (فى السرد) عن حذف كلى عندما يكون السبب شيعا مجهولا من المؤلف ، وهو مثال بعض المحكيات الفانتاستيكية ، وبعض المحكيات الاستباقية anticipation مثل (هورلا) Horla لموبسان^(١٦) فالسرد لا يكتمل منذ بدايته ، كما أنه لا يقدم كل شيء ، وإنما هو متدرج يستعين بملحقات (مثلما هو الشأن فى « وقائع حارة الزعفرانى ») ، أو بالزمن

تفسيرات ليست مباشرة ولكن استكناها لا يتم إلا بانتهاء الرواية . فأحداث السرد الابتدائي وهى أحداث فوق طبيعية تحاطبها أحداث السرد الثاني ، وهى أحداث فوق طبيعية بدورها :

« - نعم ، حين غادرنا - نحن الخمسة اللامرئيين - « أ . دهر » كان يشرح لصديقه كيف هربت المرأة التي رسمها له صديقه من داخل اللوحة ، وإذا عدنا مع الفجر ألفناه محاججا صاحبه ، فى مرج صاحب حول سبع سنين استغرقتها خطبة الرجل ذى الشعر الخفيف فى صالة السينما »^(١٧) .

إن الأحداث الثانية التي لا تخرج عن صميم أحداث السرد الابتدائي تقدم لتفسير الأشياء فى عبثيتها بشكل دقيق لا مباشر وإعطاء دفعة جديدة للسرد الأول ، كى يتحدد أكثر وتكون منافذه مشرعة على المتخيل بحرية فادحة . هذه السردية بين الوجه الأول والثاني تنتعش فى الفانتاستيك كما انتعشت فى المحكى المعجائى القديم ، من نعمة نرى تسميتها ، بعد الاحتكام إلى النصوص الروائية ، بعلاقة الانسجام Cohérence ، لأن العلاقة بين السرد الابتدائي والسرد الثانوى ترقى فى الفانتاستيك من علاقة تفسير إلى البحث عن الانسجام ، أو الإيهام بهذا الانسجام فى وصف عالم مفكك ، بعلاقات أكثر تفككا ، لا تربطها غير « وقائع غريبة » . لهذا فإن عنصر الانسجام سيقود بدوره إلى عنصر آخر يسنده ويتكامل معه .

٢ - علاقة تيمائية:

Relation Thématique

إن العلاقة الأولى ، المتفرعة عن نوعى السرد ، هى علاقة تقوم بوظيفة تفسيرية تقوم على الانسجام دون التخفيف من صدامية الحدث ومفارقة ، حيث أحداث السرد الثانى محتفظة باستمرارية زمكانية ، الأحداث فيها قريبة جدا ومتراطة ، بينما العلاقة الثانية علاقة تيمائية

الماضي واللغة (« أرواح هندسية » ، و « طرف من خبر الآخرة » ، و « الریش ») ، أو بالذاكرة (ذاكرة عواد ، أو راوى « أبواب المدينة » و « أوراق شاب » ، والحفيد فى « طرف ») . إن الحذف الذى يكتسب تجليات عدة بالنسبة للسرد الفانتاستيكي أساسى لأنه ثقب سوداء توجب ما هو فوق طبيعى ، وتجعله مساهما فى خلق الحيرة والعطش إلى المعرفة .

أما عن الإلحاق والإضافة Adjonction ، فإن بعض الإضافات البسيطة نجىء فى الروايات البوليسية حيث يكثر المؤلف من الفرضيات التفسيرية (١٧) . وكل هذه التقنيات تفرز وجهات نظر ، كما تفرز محكيا متراكبا يقدم للمتلقى أحداثا ، تقوم على الإيهام بواقعية ما يقدمه ، وهى واقعية عجائبية - على غرار الواقعية السحرية - فترصد اللحظات الداخلية الأكثر التهابا - دون تحديد زمنى لها فى الواقع - بلغة مغايرة لما هو مألوف ، تستوعب هذا اللهب اللغوى المتدفق .

وقد استطاع السرد الفانتاستيكي تأسيس توجهه التجريبي ، بإضفاء لغة الحلم على السرد الكلاسيكى ، فى صورته الهشة ، مع الاحتفاظ ببعض المقومات مثل تلك التى كانت نستعملها المحكيات العجائبية ، بحيث يبرز السرد راهنا باعتباره مكونا رئيسيا فى الخطاب الروائى الفانتاستيكي ، من خلال وضعية السارد الذى يختلف ، بالضرورة ، عن سارد الرواية عموما ، سواء فى روايات الخيال العلمى ، أو الروايات البوليسية ، أو فى باقى المجالات الأخرى القريبة . فالسارد الفانتاستيكي له خصائص ومكونات ، وحدود يشتغل عليها بأحداث فوق طبيعية .

السارد الفانتاستيكي :

السارد فى الخطاب الروائى كائن تخيلى يعمد المؤلف إلى خلقه ، حتى يدهم سلطة السرد ، انطلاقا من وضعيته التى هى وضعية إنتاج كلام . وسط تعددية

أصوات تشكل النسيج الحى للرواية ، وبأى مبعث السارد الفانتاستيكي ، فى هذا الباب ، ضمن نسق نظرى عام يعى مزالق البنيويين ، وينظر إلى السارد ضمن رؤية جدلية ، انطلاقا من المثون الروائية الفانتاستيكية التى تحقق فريدة ساردها ، وجدليته التى تسمح ببناء نسق تأويلى للمحكى ، ذلك أن رؤيتنا للسارد تنأسس من منطلقات تجريبية للتمحيص النظرى ، والاستفناس به ، وهى إمكانية تتيحها الروايات الفانتاستيكية التى تخطت الطرائق السردية الكلاسيكية ، فى خطوطها العريضة ، لتسطر برنامجا سرديا جديدا يتسلم والأحداث فوق الطبيعية . كما أن هذا البحث يطرح مسألة تحديد هذا السارد وهويته داخل المحكى الفانتاستيكي ، فهو مرسل للكلام ، يمين بنفسه فى النص دون وسيط آخر (١٨) ، موكول بعملية الإخبار وإيصال حكاية بأحداثها ، انطلاقا من وضعيات مختلفة ، يحملها تصور « جولستانين » فى ثلاثة أنماط (١٩) تتنوع بين السارد والمؤلف :

المؤلف السارد (٣)	المؤلف السارد (٢)	السارد = المؤلف (١)

١- النمط الأول :

يكون السرد عن طريق السارد الذى هو المؤلف الحقيقى ، بمعنى أن هناك تطابقا بين السارد والمؤلف الحقيقى . وهذا النوع يجرى فى السير الذاتية ، كما هو الأمر فى (هاته غالبا . .) وفى (الجندب الحديدى) المضغورنين ببوارق عجائبية كانت تسكن مخيلة الصبى والطفل .

٢- النمط الثاني :

هناك تقاطع بين شخصية المؤلف مع السارد في نقاط عدة ، على إثرها يتم تقاطع ما هو واقعي بما هو متخيل . ونجملو (أرواح هندسية) هذا ، خصوصا في وصف حياة الرسام المشقف والارتجاع أمام الواقع الملتهب :

« وأنا أجزم أن (أ . د هر) ليس قائدا فلسطينيا كما أخذت بعضهم الفنانون (كيف ولماذا ؟) بل هو المؤلف نفسه ، سرد تجربة ذاتية مازجا بين ما هو واقعي بما هو متخيل ، في نسج فني يرتق الشطح اللغوي فيه ثغرات لم تهدد على كل حال - بنى الرواية » (٢٠).

هذا التقاطع يقضى بالنسبة في رؤية الأشياء ، حتى تغدو كل رواية اغترافا من الذاتي وغير الذاتي ، من العقلي واللاعقلي ، من الطبيعي وفوق الطبيعي . ولكن الضلع الواحد من هذين القطبين ، المشكلين للرواية ، يكون أكثر تجذرا من الضلع الآخر . فهذا التزاوج ، والتقاطع ، بين المؤلف والسارد ، هو محاولة للإيهام بواقعية الحدث ، وتمير التعجب للمتلقى ، عبر أردية الواقعي .

٣- النمط الثالث :

وفي هذا النمط يكون التمييز العام فاصلا بين السارد والمؤلف ، شأن « عواد » سارد (دوائر عدم الإمكان) الذي لا يترك للمؤلف أية مصادفات لظهوره . إن طرح الأنماط الثلاثة الرائدة للسارد ، من حيث هو وضعية ، في علاقة أو عدم علاقته بالمؤلف الحقيقي ، هو جزء من تخطيط خاص بالسارد ووضعيته التي تقضى إلى منطهرات أخرى للسارد داخل النسيج السردى ، تختلف وتتوحد ، وفي كل مرة تعبر عن منظور معين ورؤية تختلف عن التظاهرات الأخرى . لذا ، فإن اختيار

المؤلف لتمظهر معين ينطلق منه سارد الرواية ، هو اختيار موجه يستهدف تقديم معرفة معينة بدرجة ما ، ف « العناصر السردية تجيء ، بالضرورة ، لإقناع القارئ » ، واسترفاع المفارقة التخيلية التي تتمظهر واقعا (٢١) . ومهمة السارد ، هنا ، هي خلق الإيهام الهائث للأحداث انطلاقا من موضعه الذي يوطر علاقته بالحكاية التي تجيء في ضربين اثنين :

(أ) السارد الملقم بالحكاية

Narrateur Homodiegetique

وهو السارد المتضمن في الحكاية ، ويشغل وظيفتين في آن : فهو راو ومشارك في الأحداث ، وغالبا ما يتم الحكى هنا بضمير المتكلم ، كمواضع في (دوائر عدم الإمكان) أو « م آزاد » و « دينو » في (الريش) ، وهو أمر نادر في الحكايات الفانتاستيكية التي تلجأ إلى ضمير الغائب ، إلى السارد غير المشارك ، نظرا لطبيعة الأحداث فوق الطبيعية ، لكن تجريبية الرواية الفانتاستيكية الحديثة تفسر بارتداد هذا الضرب شأن « الخمسة اللامرئيين » ، الرواة العجائبيين الذين « ينصبون للرواية فخها الخيالي » :

« . . بالطبع ، دون تمهيد ، حين نقول « نحن الخمسة » فإنما نعني أنفسنا - نحن الخمسة غير المحسوبين في عداد هؤلاء الذين تثرثر مصائرهم » (٢٢).

فهم رواة جانب المؤلف الذي يخلق ، في تباعدات زمنية ، فجوات يطل منها للربط أو الإلحاق ، وهو تنوع حققه سليم بركات في (الريش) و (أرواح هندسية) يعمد إلى التعددية في المنظور .

(ب) السارد غير الملقم بالحكاية

Narrateur Hétérodiegetique

وتعلق الأمر هنا بالسارد الذي يحتفظ بوظيفة الحكى دون اشتراكه في أحداث الرواية ، مستقلا عنها

المعجائى ، وهنا أيضا يأتي فهم الماضى فى الرواية الفانتاستيكية مخالفا للماضى كما هو فى المحكيات المعجائية الكلاسيكية (فى النشر العربى القديم) : هذه الأخيرة التى تلجأ إلى الزمن القديم جدا لاغتراف الخارق الذى يسوغ كل شئ . لكن ماضى الرواية الحديثة ماضى قريب من واقع متعين يفهم بالقرائن ؛ فهو المهيم ، ليس بقصد اختلاق الخوارق ، ولكن من أجل تركيز رؤية معينة ما دام الماضى الذى يتحدث عنه مجيد طوبيا ويحيى الطاهر والياس خورى وغيرهم زمنا يقع فى الحاضر والمستقبل أيضا .

إن السارد الفانتاستيكي ملزم بالتوفر على شروط منها أن يكون جديرا بالثقة ^(٢٦) ، وقادرا على معالجة الخطاب حتى يسوغ الحكاية ، ويقنع المتلقى بالتخييل ، وكشافته المفترزة لأحداث الحكاية التى تولد فيه الحيرة والتردد والاندھاش ، كما « يعمل على حملنا لتقبل الخارق » ^(٢٧) ، مثلما ينتفى من حديثه أى معنى يؤول إلى الجواز ، بالإضافة إلى توفره على تقنيات تشغيل الأزمنة بالإيهام والتكسير ، فى إطار استعمال الماضى ،

غائبا عن مجرياتها بوصفه فاعلا ، ولكنه حاضر باعتباره منظما للحكى ، يعرض الأحداث ، ويربط بين أصوات الشخصوس التى يقدمها . فسارد (وقائع . .) يروى ، ويسند كل ما يحكيه ، إلى الشخصوس المشاركة دون أن يتعين . وهذا الضرب له هيمنة فى السرد الفانتاستيكي ، باستعماله ضمير الغائب . وقد أحصى « جاك فينى » فى دراسته القيمة ^(٢٨) حوالى ٥٠١ محكيا فى الأنطولوجيات الكبرى ، إذ توصل إلى أن هناك ٢٧٦ محكيا بضمير المتكلم ، بينما نصيب الغائب هو ٢٢٤ حكاية ، مستتجا أن الكاتب فى ضمير المتكلم « يأخذ بيد قارئه ، ويقوده نحو الجاهيل » ^(٢٩) ، بينما المحكيات التى جاءت بضمير الغائب هى محكيات تعد من أمهات المؤلفات الفانتاستيكية ، كما يوضح ذلك الجدول (أسفل الصفحة) .

يبين هذا الجدول هيمنة السارد غير المشارك ، وضمير الغائب الذى يجد حرية فى سرد الماضى ، ذلك أن « السارد يهيمن على قارئه ، وعلامة هذه الهيمنة ، هى استعمال الماضى » ^(٣٥) الذى يجد فيه فسحة لخلق

٢	الرواية	السارد	ملصم	غير ملصم	الضمير
١	دوائر عدم الإمكان	عواد :	+	-	المتكلم
٢	أرواح هندسية	الخمسة اللامرئيون	+	+	المتكلم - الغائب
٣	الريش	السارد	-	+	المتكلم - الغائب
		مم آزاد	+	=	
		ديتر	+	-	
٤	طرف من خير الآخرة	سارد غير متعين	-	+	الغائب
٥	وقائع حارة الزعفرانى	سارد	-	+	الغائب
٦	أبواب المدينة	سارد	-	+	الغائب
٧	فقهاء الظلام	سارد	-	+	الغائب
٨	أوراق شاب ..	سارد	-	+	الغائب
٩	عمرس بغل	سارد	-	+	الغائب
١٠	الحقائق القديمة ..	سارد ..	-	+	الغائب

حتى يكون حقل التلقى واسعا (٢٨). ويستطيع السارد فرض وجهة نظره المفسرة مع رؤى الشخصيات المشاركة.

انطلاقاً من هذين الضربين ، يمكن رؤية السارد من خلال ثلاثة أنماط ، أو رؤى ، يتمظهر فيها ، وهي :

١- السارد - البطل (٢٩) :

وهو الذى يظهره ملتجماً بالحدث ، كما يكون الحديث منصبا عليه ، فى مجمل فصول الرواية ، عن طريق الإضاءة القوية ، قصد إقناع المتلقى ، مستعملاً جميع قدراته فى الحكى عن ذاته ببناء موضوعية مزعومة ، وعن الآخرين فى إبراز أهم شىء يربطهم بالحدث ، عن طريق بنائهم النفسى والعقلى ، وهى حالة عواد والرواة الخمسة .

٢- السارد - الشاهد :

وهو الذى يروى الأحداث ، ليس بوصفه مشاركا ولكن باعتباره شاهداً (« طرف ... » « وقائع ... ») ، كلاهما شاهد يروى أحداثاً ، وفى سرده « يتأرجح بين قطبين اثنين ، البوح والتكتم - Révélation et Occultation فهو يتعهد القطب بلغة تلميحية تؤخر الكشف الجوهرى (٣٠) ، عن تفسيرات عقلية أو فوق طبيعية للحدث الفانتاستيكي .

٣- السارد المجهول :

وهو الذى يبقى مجهولاً ، لامتعيها ، فى نظر المتلقى ، تفاجئه الأحداث . وهذا النمط نادر ، فيما ينص السارد الملتحم ، أو غير الملتحم بالحكاية بحمل معرفة معينة ، يختار عن طريقها تجسير السبيل بينه وبين المتلقى ، بالرؤية والمنظور السردى الذى هو إجابة عن سؤال : من يروى ؟ ومن أى موقع ؟ وإذا تفحصنا الروايات التى سبق التطرق إليها ، على ضوء السؤال السالف ، فإننا سنتوصل إلى حقائق نسبية تتغير من فصل لآخر ،

من بدء الرواية إلى نهايتها ، إذ إن هناك منظورا ذاتيا - حسب تودوروف - يقدم الأحداث انطلاقاً من وعى الشخصية باعتبارها الأساس فى الحكى ، ومنظورا داخلياً يفصح عن النوايا الداخلية والخفية عند الشخصية ، عن طريق المونولوج والخواطر والأسلوب الحر غير المباشر . فالمنظور الخارجى يهتم بوصف التصرفات من غير تأويل ، وهذه الأنواع من الرؤى يحفل بها الخطاب الفانتاستيكي ، وتستتبعها الأنماط المميزة للمنظور السردى :

(أ) - الرؤية من خلف :

أو التبشير الصفر - بتعبير جينيت - حيث السارد يعلم أكثر من الشخصية ، فهو كلى العلم ، وكلى الوجود عالم بخفايا الأمور . وهذا النوع الذى كان سائداً فى الحكى الكلاسيكى تستغله ، إلى حد ما ، الرواية الفانتاستيكية لتقول من خلاله أشياء فوق طبيعية . ففي (أوراق شاب ...) يعلم السارد بكل شىء ، وعلمه لا يتجاوز ما عشر عليه فى تلك الأوراق ، عدا بعض التعديلات التى لا تغير من المعنى :

- «قدمنا هذه الأوراق كما هى ، فيما عدا توضيحات بسيطة راعينا أن تكون فى أضيق الحدود» (٣١).

أما السارد فى (طرف من خبر الآخرة) فهو عالم بالداخل ، وبالأحلام ، والتصورات التى تدور فى ذهن الحفيد ، عكس راوى (وقائع ...) الذى ينقل ما تراه العين المجردة ، وما تناقله الألسنة . فيكتفى بأن يطلق العنان لنفسه بوصف دواخل بعض شخوصه وأحاسيسهم .

إن الرؤية من الخلف توجد فى الحكى الفانتاستيكي دون هيمنة مطلقة ، ووجودها مقصود لمنع السارد فرصة الحكى والوصف بحرية ، غير مشروطة بحدود معينة .

(ب) - الرؤية مع أو التبشير الداخلى للكوايس :

السارد فى تساو مقصود مع الشخصية ، لا يعمل إلا على تقديم كلامها ، فهو يرى كل شىء من خلال

وظيفة المراقبة لتكامل الوظيفة الأولى من الوظائف الأولية: وهي لما يتموضع السارد في وضع استراتيجي بصير من خلاله مهيمنًا، ويمثل «عواد» نموذجًا حيًا لذلك، لأن الحدث يقوم عليه ويتعلق به وبهيمته.

أما الوظائف الثانوية للسارد الفانتاستيكي، فإنها تتمثل في تراجعه إلى الوراء، فيصير الربط مهمته مع نقل أحداث لا يتدخل فيها بالرأي والتعليق. وفي تمازجوظيفتين تكامل لا بد منه، يتيح للسارد أن يقدم ما لديه من معلومات تحايط الأحداث التي يرويها، وتتيح له تجاوز الإطار الضيق الذي يمكن أن نضعها فيه، ونصنفها ضمنه إلى ما هو أولى وثانوي، في تحديدات تضبط، بصرامة، وظيفة السارد من حيث اشتغالها، وهي التي حددها جينيت، وأضاف إليها المشتغلون بالنظرية السردية تفاصيل أخرى، تتحقق في السارد الفانتاستيكي، مع تعديلات داخلية تقتضيها ظروف تموضع هذا السارد:

١ - الوظيفة السردية:

هي وظيفة بدئية بالنسبة للسارد، ما دام السرد هو السبب الذي وجد من أجله، فهو يروي أحداثًا ويركب خطابات يضمنها رؤيته الفنية والإيديولوجية، تجعل هذه الوظيفة معقدة، لتواجهه وسط أحداث فوق طبيعية، مطلوب منه إيصالها بتقنيات معينة تجعل المتلقي مقتنعًا بها بعد حيرة تحقق هذه الوظيفة الأولى، باعتبارها ضرورة، في كل المحكيات الفانتاستيكية، لأنها تتعلق بتقديم مجموعة معلومات يتمخض عنها حكي وخطاب.

٢ - وظيفة التنسيق:

وهي الوظيفة الثانية التي تكمل وظيفة السرد، بلجوء السارد إلى التنظيم الداخلي للخطاب - مهما بدا مشتتًا - انطلاقًا من الربط والتذكير بالأحداث، وخلق إشارات للدهشة والإثارة والتنوع في الربط. وقد كانت المحكيات العجائبية القديمة في الشر العربي تتميز بهذه

وعى الشخصية، كما يكون متعددًا بانتقاله من شخصية إلى أخرى، ثم العودة إلى الأولى، أو رؤية الحدث نفسه عن طريق شخصيات روائية. وهذا التساوي يجعل الرؤية موضوعية عند راوي (الحقائق القديمة..). وهو يروي ما يراه عن المحمور «إسكافي المودة»، والدركي، وباقي علاقاته مع الآخرين، حيث إن معرفته تساوي معرفة المتلقي، أما عواد، السارد - البطل، الذي يعلم ما يعلمه الآخرون عن موت هنومة، فإنه لا يجاوز معرفتهم سوى بما يهذى به عن القرص وتجسيدات العجائبية.

(ج) - الرؤية من الخارج:

أو التبشير الخارجي: حيث السارد هو مجرد راصد للحركة الخارجية: يقف في حياد تام ليحقق موضوعية تكون معرفة السارد فيها أقل من معرفة الشخص. وهذا النمط الثالث من الرؤى لا تحققه الرواية الفانتاستيكية التي تزوج بين «الرؤية من خلف» و«الرؤية مع» حتى تخلق منظورا يقدم للمتلقى أحداثًا مشيرة من عين شخصية واحدة تصبح هي مركز المحكي، ومنها نرى الآخرين^(٣٢) ونذكر دواخلهم النفسية، وبم تتعمل.

وظائف السارد الفانتاستيكي:

خصصت الدراسات المتعلقة بنظرية السارد جانبًا مهمًا لوضعية السارد ووظائفه داخل الرواية، والتصور الشفاف لهذه الوظيفة التي تعمل على إيصال المعرفة والمتعة الفنية. وقد انقسمت هذه الوظائف إلى وظائف أساسية وأخرى ثانوية مكملة، تعملان، معًا، على تلميع اشتغال السارد في الفانتاستيك.

ففي وظائفه الأولية يقوم السارد بعرض أحداث الحكاية من نقطة معينة فهو محركها، ومحرك الشخصية التي تسهم عملها في تعزيز الحدث وإبرازه. فسارد (الحقائق..) يعرض في البدء وصف عالم معين، ثم المحمور ووضعيته، بعد ذلك وظيفة الفعل، كما نجىء

جملة رابطة ، ولكنه قد يأخذ فصلا كاملا ، أو نصا برمته حتى يتم الربط بين الدلالات والمرجع .

٣ - وظيفة الإبلاغ والتواصل:

وهي وظيفة السارد الثالثة ، التي يتوخى منها إبلاغ خطاب ما للمتلقي ، فيأني أخلاقيا أو غير ذلك على لسان الحيوان ، كما يجيء عند الطاهر عبد الله في (حكاية على لسان كلب) . وفي هذا الباب تدخل محكيات الخوارق والتعجيب الموجهة إلى الطفل ، تقصد مغزى معينا من ذلك ، فهذه الوظيفة يمكنها أن تجاوز هذا إلى ما هو أعم وأشمل ، بحيث يمكن التساؤل عما يريد سارد (أرواح هندسية) و (الرهش) ، أو (دوائر) إبلاغه للمتلقي ؟ الجواب عن هذا السؤال يقضى إلى أن إبلاغ المتلقي أحداثا فوق طبيعية تولد فيه الحيرة والتردد ، وتجعله بين قطبي التصديق وعدم التصديق .

ويصعب أن نجد في « المحكيات الفانتاستيكية » مغزى معينا يحصر المعنى الأشمل لها ، وبقيدته في خانة أخلاقية ، أو إيديولوجية .

إن الرواية ، في نهاية الأمر ، هي محصلة أشياء عدة مترابكة ، تفصح عن أشياء غير مقولة ، أو الحديث بما همسه العقل ونفاه « المنطق » . إنها حرية التخيل واللاوعي ، وإدانة يعبر عنها بالسخرية ، أو الرعب ، تفيد من عدة قنوات تقنية حدائية ، لتبليغ هذه الإدانة ، ولإصال القارئ إلى منطقة الحيرة والتردد وهي منطقة الوعي ، بما هو محتمل ، وماليس محتمل ، ودعوة جديدة لرؤية الواقع والنفاذ إلى عمقه المظلم الرهيب .

٤ - وظيفة انتباهية:

وتعزى إلى سارد يقوم بإيجاد مكان للمتلقي وسط المحكى ، حيث يوجه إليه السارد الخطاب تنبيها أو سردا . والحكى في هذه البرايات لا يتوجه إلى كائن معين داخل النص ، لكن السارد الفانتاستيكي يفترض قارئا ،

الخاصية عن طريق جمل مثل : « سوف أحكى لكم » ، « إنها حكاية غريبة ترتعد لها الفرائص .. » ، وما شابه هذه النماذج ، وكانت تستخدم للتنسيق بين اللحظة - الصفر لتأسيس تشويق ابتدائي لما سيأتى من أحداث ، وبين المتلقى المترقب للأحداث ، وهو فى حاجة إلى تنسيق بينها . أما فى الرواية الحديثة فإن سارد (الحقائق القديمة .) وكذا (تصاوير من التراب والماء والشمس) يقوم بالتنسيق على مستويات ثلاثة ، فهو يقدم الكلمة للمخمر والدركى مباشرة مكتفيا به « قال المخمر » و « قال الدركى لنفسه » أو « حكى لصاحبه » وهى جمل رابطة لجسور الحكى ، نحو ربط جسور أخرى من إشعاعات متخيلة بين الواقع والتخيل .

إن وظيفة التنسيق فى المحكى الفانتاستيكي يمكن رؤيتها بجدل أكثر خصوبة ، خصوصا من زاوية كيف ينسق السارد للتواصل بينه وبين المتلقى لأحداث عجابية ؟

يتضح التنسيق منذ البداية فى سعى السارد إلى ربط معرفته بحاسة التلقى عند القارئ ، وغالبا ما نجىء وضعية سردية ، كما فى (طرف من خبر الآخرة) :

« باب كبير له عقد عال ، جهم ، بسيط الزخرف ، فى جدار عميق الصمت من كتل الحجر الأبيض عليها غبرة القدم - المصراع من خليط الخشب المظلم بصفائح الحديد » (٣٣) .

أو أيضا فى (الحقائق ..) حيث يستهل السارد حكيه المنظم بوصف رجل سمين وصاحبته ، وهما يأكلان عجلا مشويا ، وديكا روميا ، وطاووسا محشيا ، (ص ٤٥١) بهيىء به المتلقى ، هادفا من ذلك إلى ربط الحدث الفانتاستيكي بمقاصده .

إن تناول الوظيفة التنسيقية ، فى هذه المحكيات ، هو أعقد بكثير مما يمكن أن يبدو ، ويتجاوز الاشتغال التنسيقى إلى تنسيق نفسى ، لا يتأسس بكلمة ، أو

والأحداث فوق الطبيعية تعمل على إثارة انتباهه ، كى يكون مهيبا لما سيأتى .

٥ - وظيفة الاستشهاد:

وهى الوظيفة الخامسة التى يتكفل السارد بإجرائها فيما يقوم به من وظائفه المتعددة . وتتجلى فى إثبات السارد - إن فى خطابه التقديمى أو فى نصه الروائى - للمصدر ، أو المصادر ، التى استمد منها معلوماته ، كما جاء فى (أوراق شاب ..) ، وهو استشهاد إيهامى فى الخكى الفانتاستيكي بحيث تكون الذاكرة هى المصدر البهى ، شأن (دوائر ..) حيث يلجأ مجيد طوبيا إلى الفولكلور الشعبى المختلط بما هو سحرى وعجائى لصوغ نسج محكى فانتاستيكي ، كما يعتمد السارد الفانتاستيكي إلى الحلم والاستيهام من حيث هما مرجعان مرفودان بمصادر أخرى (الريش - طرف .. إلخ) .

إن الخيلة ، بكل ما تتضمنه ، تبقى هى الحقل المصدرى الوحيد - وليس المطلق - للسارد الفانتاستيكي الذى يزرع خطابه بمصادر توهم بالإحالة على الواقع ، تلميحاً ، أو تصريحاً (« أرواح هندسية » ، « الريش ») ، وهذا اللجوء يبقى ذا وظيفة تكسر من تصاعدية التخيل . بالإضافة إلى الوظائف الخمس السالفة (٣٤) ، هناك وظائف أخرى ذات أهمية عند السارد الفانتاستيكي ، منها أن هذا السارد ملزم أيضاً بالتعليق على بعض الأحداث ، سواء كان السارد ملتحمًا أو غير ملتحم بالحكى ، فهو من حين لآخر يقحم تعليقاً فلسفياً أو إيديولوجياً ، بتفيا من ورائه تحقيق الوظائف الأخرى :

- « ذلك هو الموت إذن . ألم ساحق حاصله تحرر الكيان من عنصر الجسد . وبه يتحقق التحرر من النقص . ذلك الذى شرطه الجسد » (٣٥) .

- « لا . أنا لست ميتاً جديداً ، أنا ميت منذ الأزل . أنا مت قبل أن يخلق العالم كله ، حتى قبل أن يكون هناك موت » (٣٦) .

وظائف السارد متعددة ، وهى جزء من تركيبة عامة تهدف إلى تقديم أحداث فوق طبيعية ، بطرق وأساليب تمنح النص سردية حقيقية بخلق تفاعل وانفعال . ولعل النص الفانتاستيكي قد استطاع أن ينوع فى طرائق السرد ، ويستوعب السرديات الحديثة الهادفة ، بجعل الرواية أكثر مرونة ، وقابلية للانفتاح على نصوص ومنظورات أخرى .

الوصف الفانتاستيكي

يتموضع الوصف باعتباره مستوى رئيسياً فى الخطاب الفانتاستيكي بجوار السرد ، فيشتغل على خصوصيات تتعلق ، مباشرة ، بالكائنات والأشياء ، كما يسطر القصة فى الحيز - بتعبير جينيت - بالإضافة إلى صعوبة تعريفه نظرياً ، خصوصاً لما يتعلق الأمر بوصف أشياء غرائبية ، وعوالم مسحورة - حلمية ، وفوق طبيعية ، مثلما كان الأمر قديماً ، فى الأوصاف التى زخرت بها مؤلفات الوهرانى والقزوينى وابن بطوطة ، وغيرهم ، وفى الرواية العربية الحديثة بأشكال وطرائق مختلفة . والوصف فى هذه الحالة يأتى مشحوناً بقوة إضافية تجعله « شبكة دلالية وبلاغية منظمة بقوة » (٣٧) . إنه شبكة لتصيد العجائى الصادم باستعمال أوصاف ونعوت ، فى حين يستعمل السرد الأفعال فى زمنيتهما الحركية . وقد عرف الوصف تطوراً نوعياً ومهماً داخل خطابات نظرية ، بلاغية ، وشعرية (٣٨) ، فابتدأ عند نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر فى أن يمتلك قانوناً أدبياً ، حتى بات عنصراً محورياً فى النسق الروائى ، ومحركاً للنص ، ووسيلة لإلغاء بعض القيم الحكمية ، كما أصبح للوصف سلطة ومساهمة فى معرفة الأفراد ، وشخص الرواية ، معرفة دقيقة تتناوب بين ما هو ظاهرى وباطنى ، أى التركيز على عرض شئ على الأعين ، وجعله معروفاً بالتفصيل . إنه يعطى للوصف المتعدد والصدام Hypotypose مكانة ، حينما تكون العبارة حية (٣٩) ، ذات قوة وحساسية مدهشة ، آنذاك يجرى

الوصف أن يكون من زاويتين اثنتين سواء من شخصية ثابتة أو شخصية متحركة . في كلتا الحالتين يكون الشيء الموصوف جامدا متوقفا ، لكن الوصف الفانتاستيكي في استغلاله للوصف المشهدي الموسع من جهة ، والوصف المجتزأ من جهة ثانية ، يقلب المعادلة فيجعل الشيء الموصوف هو الذي يجري عليه الحكم بالثبات أو بالحركة ، وغالبا ما تكون الموصوفات فوق الطبيعية حركية ، بينما الشخصية الواصف ثابتة ؛ فعواد في (دوائر عدم الإمكان) يصف ببلاغة متمكنة السلم الذي تصعد عليه « هنومة » إلى السطح ، كما يصف هذا السطح وفرحته ، وانتعاش الشجر ، والظوب والسور والشراب والزرع والضفادع والنخيل والقطط والنجوم والهواء (ص ١٥٩) . . . إنه وصف لأشياء مجسمة تجعل الواصف يختار مفرداته بدقة ، فيمزج الوصف بالحوار لتأكيد ما يصف .

فالواصف ، الذي هو سارد الرواية وبطلها الدرامي ، عواد ، إنسان مختل ، كما أن واصف أحداث (وقائع حارة الزعفراني) محابذ لا يروى إلا بالاستناد إلى الشخصيات المشاركة أو الوثائق ، ودور الوصف في هذه الأعمال الفانتاستيكية هو الاشتغال في السرد ، وتخريكه ، مادام الوصف ينطلق معمدا بتأملات فلسفية تخترقه وبحوارات متخيلة استيهامية :

« صار الليل حزنا ، والنهار بحثا . . . وتمایل
عودها الميأس أمامي نادبا بصمت بختها .
عصرني الألم وشعرت بالمرارة في
فمي » (٤١) .

فضلا عن المستوى الدقيق في ترصد الأنات ، غير المسموعة ، ومزج التوصيف بالمبالغة والتعجيب .

كل هذا يطرح السؤال عن مدى ارتباط الواصف الفانتاستيكي بالوصف وكيف يطبعه بكثير من المبالغة والدقة ، ذلك أن « عواد » والرواة الخمسة أو « مم آزاد » يصفون أشياء لا يراها السارد العادي - وإن كان من

الوصف الفانتاستيكي متعددًا وصادما بدوره ، مادام يشكل وسيلة تتم بها المبالغة في تصوير حادث ما ، أو كيان معين . من لمة ، فإن الطفرة النوعية للوصف الفانتاستيكي هي طفرة محايدة للسرد ومرتبطة به ، جاءت في إطار التجريب الروائي الذي فجر المكونات السردية - والوصف ضمنها - فاستبدلت الوظائف وتحولت ، مستجيبة في ذلك لتحولات الواقع ، والتجول في الخيلة أيضا . كما أن هذه الطفرة ستكشف عن هيمنة الوصف الفانتاستيكي وأهميته في إيصال الحدث فوق الطبيعي ، وتجسيده على مستويات معينة في تناوب مع السرد الذي يكمل الوصف ويعضده .

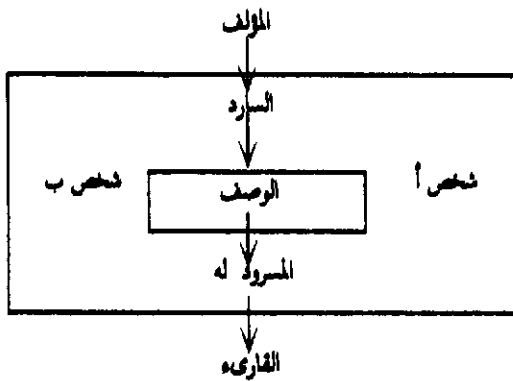
وللوصف في الخطاب الفانتاستيكي دور دقيق في تمثيل هذا التشكيل ، كما أنه يمتلك أدواته الخاصة التي تعمل على تنظيم الحكى ، بقصد معرفة خاصة ، تجعل المتلقى يطرح مجموعة من التساؤلات المنهجية فيما يتعلق بوضعية السارد الواصف ومواقفه ، ثم الشيء الموصوف ، أو ما يمزى إلى الهوية الفانتاستيكية للوصف ، وهذا هو أساس السؤال الاستراتيجي الذي يتحصل بالإمام ، والممد إلى تمحيص هوية الوصف ، وتحديددها عن طريق ضبط المستويات ، انطلاقا من تجلياتها داخل النصوص الممثلة لهذا النوع ثم الأنواع والوظائف الأخرى .

أولا : مستويات الوصف الفانتاستيكي :

يتخذ الوصف في المحكى الفانتاستيكي مستويات متعددة ، لكن طرقها متقاربة ، خصوصا لما يتعلق الأمر بوصف أشياء فوق طبيعية تتطلب دقة شديدة . فهناك طريقة يندمج فيها الوصف بمجموع نصي واسع ، وأخرى يمثل فيها وحدة مفككة تعمل داخليا ، ونضمن نماسكها الدلالي (٤٠) ، وهما طريقتان محققان وجودا فعليا في الرواية ، لكون الخطاب الفانتاستيكي يعمد إلى وصف الشيء في حركيته ، وسكونيته ، وقد عودنا

١ باب كبير له عقد عال جهم ، بسيط
الزخرف في جدار عميق الصمت من كتل
الحجر الأبيض عليها غيرة القدم ، المصراع
من غليظ الخشب المحزم بصفائح الحديد
المدقوق فيها مسامير كبيرة الرؤوس (٤٣) .

٣- بتجلى المستوى الثالث في خدمة الوصف
لقراءة سمات شخص الرواية ، وذلك بالوصف
المشهدى لهذه الشخصيات مما يساهم في إعطاء لمحات
مشقة عن شخصية معينة تجتمع في ذهن المتلقى عند
انتهائه من قراءة الرواية . فـ (أرواح هندسية)
لم يكتب « الخمسة اللامرييون » بوصف المظاهر
الخارجية « أ - دهر » فقط ، بل إن وصفهم انصب
على السمات ، والأشياء الداخلية الدقيقة ، حيث
يتقاطع مع الشخصية الواصفة ، وهو ما يلخصه تخطيط
هامون (٤٤) التالي :



هذه المستويات الثلاثة التي تتنوع على الشكل أعلاه ، هي
وجه من وجوه الوصف الفانتاستيكي ، المتسلح بالتصعيد
والمبالغة ، ثم التجسيم والدقة مع الاهتمام بالجزئيات
البسيطة المكونة لنسيج الرواية .

ثانيا : أنواع الوصف الفانتاستيكي :

استطاع الروائيون التجريبيون بحساسيتهم الجديدة
الوصول إلى تفسير النموذج الكلاسيكي للوصف ،

النوع العليم بكل شيء - فيثبتون لحظات مشهدة
موصوفة بعنف ، شأن سارد (وقائع حارة الزعفراني)
الذي يقدم أوصافا متباعدة للشيخ عطية ، من أفواه سكان
الحارة ، وبذلك فللوصف مستويات ثلاثة (٤٢) .

١- هو أولا انعكاس لانفعال شخصية الفنان الذي
يهدف إلى إثارة المتلقى عن طريق اختيار وتصنيف
العديد من الجزئيات ، فـ سليم بركات أو يحيى الطاهر أو
عبد الحكيم قاسم يلجأون جميعا إلى الملمة شظايا مشعة
نبذوها مهملات في زوايا عجائية ، وتوظيفها بصرامة ، إذ إن
انفعالات المبدع وهمومه تبهم « غضبها الأدبي » في
وصف متوتر يلهب رحم الأشياء وكياناتها ، فيعطى
وجودا فانتاستيكيًا متفردا ينسب على قطبي التوتر
والانسجام .

أوصاف التوتر تؤسس بلاغة التخيل المستندة إلى
الغربة المقلقة والمفارقة ، فيما يروم قطب الانسجام فضلا
عن خلق مسوغات فنية وغير فنية لتلك الغربة
والمفارقات . وتتوضح مستويات الوصف الفانتاستيكي
انطلاقا من كل الأعمال الروائية - السابق ذكرها - التي
تبرز مدى تقويضها للوصف الكلاسيكي المهتم بالتزيين
، والتماهى في تخسيس القارئ بقدرة المؤلف ، على
القول بأنه عين تكتب مستندة إلى بلاغة تستعرض
مسالكها وتقنياتهما . إن مستويات هذا الوصف تجيء
مغايرة ، بحريته وحركيته من جهة ، ثم باهتمامه بالهامش
- المخبوء في الواقع المرئي أو اللامرئي التابع في اللاوعي
والخيلة ، أو في الذاكرة الجماعية ، من جهة ثانية .

٢- يأخذ الوصف على عاتقه جعل المتلقى مهتما
بما يوصف ، والأحداث المرافقة لما هو موصوف .
فحينما يهتم سارد (طرف ...) بوصف المكان ، فإن
ذلك شيء مقصود ، لا يفعل ذلك من باب التزيين ،
بل يهدف إلى جلب اهتمام المتلقى إلى غربة المكان ،
مثلمسا يلجأ إلى إثارة عن طريق وصف الشخص
والأشياء .

هندسية) و (الريش) والأيام الضائعة من التقويم الزمنى.

٢ - وصف المكان Topographie

يشكل وصف المكان ، بدوره ، ثقلًا داخل المحكى الفانتاستيكي ، حتى إنه يمكن الجزم بأن أغلبية الأوصاف خاصة بالمكان المتعين ، أو غير المتعين . ففى (أرواح هندسية) تنتائر ، عبر جزئى الرواية ، أوصاف دقيقة للمكان غير المتعين الذى يعرف بالقرائن ، ومكوناته التى تخطى فى الرواية باهتمام خاص :

- « انهارت عمارة » أبى كبير « ولم يسلم محيطها ، فى قطر يتجاوز أربعمئة متر ، فى المحلة التى عاد إليها قاطنوها إثر الهدنة الدولية والمواثيق المعلومة والمجهولة ، التى ألقت بالهاربين المندولين إلى الجهة الثانية من البحر » (٤٧) .

كذلك يتجىء أوصاف المكان فى جل الأعمال الفانتاستيكية ملتبهة وعميقة ، من خلال الرغبة فى القبض على الذوات عبر المرئية فى ذلك الفضاء المولد للتعجب .

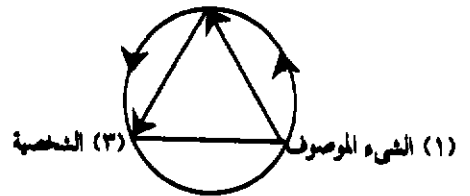
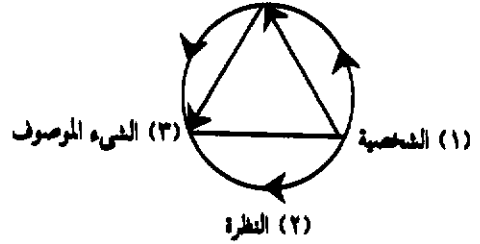
٣ - وصف المظهر الخارجى للشخصية

Prospographie

ووصف فكرها Ethopée ، والوصف الجسمى لها Portrait ، وأيضًا الوصف الحى للحركات والانفعالات Hypotypose وهذه أنواع أربعة من الأوصاف المجرأة الخاصة بالشخص الروائية . فمن جهة أولى ، فإن وصف المظهر الخارجى للشخصية يساهم فى إعطاء صورة واضحة تتكامل مع الوصف الجسمى . وعندما يعمد راوى (حارة الزعفرانى) إلى وصف « الشيخ عطية » ، فإنه يصفه عن طريق الآخرين ، إذ هو شيخ

الذى كان يعتمد على (الشخصية - النظرة - الشئ الموصوف) (٤٥) ، فصار منقلبًا مع الاحتفاظ بالنظرة Regard من حيث هى محور يربط بين الشخصية والشئ الموصوف إلى (الشئ الموصوف - النظرة - الشخصية) .

(٢) النظرة



هذا التحول هو جزء من تحولات عدة فى باقى المكونات الملتحمة مع الوصف فى نسج متكامل ، مع تعددية الوصف داخل المحكى الفانتاستيكي الواحد . وقد ميز البلاغيون هذه التعددية فى ستة أنواع تجعل الوصف الفانتاستيكي يلتزم بها مركزاً على أنواع معينة لتبسيطها ، دون أخرى :

١ - وصف الزمن Chronographie

يأتى فى المحكى الفانتاستيكي متميزاً لكون الزمن يمثل خاصية جوهرية فى تحديد الفانتاستيك . ومن ثمة ، فإن وصفه يحظى بأهمية زائدة ، وبتمثيل زمنى يوازى انفعالات الزمن من قبضة التحديد والتقويم المتعارف عليه . وقد يأتى وصف الزمن ضمناً مثلما هو فى (طرف من خبر الآخرة) بترصد السارد لزمن الموت ، وزمن الحلم ، أو فى (دوائر عدم الإمكان) حيث الذاكرة تبدأ المحكى من نقطة موت هنومة ثم تمر عبر أزمنة تشرق ، ويضم « عواد » وحده أبخريتها ، شأن الزمن فى (أرواح

يقطن في حجرة معتمة ، له بريق في عينيه المستديرتين ، تجاوز المائة وخمسين عاما ، له لحية يتخللها بياض . ويذكر الأهالي أنه سيرى القيامة بعينه ، ولد من بطن أمه نابت اللحية تكلم بالقرآن قبل خروجه من الرحم^(٤٨) . كما يعمد عبد الحكيم قاسم إلى وصف جد الحفيد بالإيقاع التعجبي نفسه ، فهو :

« شديد التحول ، جلبابه الأسود الكشميري الثمين معلق على كتفين مدبيين ، تحته صدار ناصع من القطن له أزرار صدفية . وجه الجد مخيف له عين ملموسة بالبياض كأنها زلقة ، أو حبة عقد رخيص ، العين الأخرى محمرة ، مخبوضة ، شائخة الجفون ، الفك الأسفل محطوم معوج »^(٤٩) .

كما لجأ « الخمسة » اللامرثيون إلى أوصاف متعلقة بالشخص الموكولين بهم (بالطفل صاحب الجمجمة الرخوة وأ. دهر) . لكن الجديد في توصيف الشخص هو أن هؤلاء الرواة استطاعوا ، من موقعهم بوصفهم رواة ، أن يدفعوا في كل حين بالقارئ إلى تمثل أوصافهم عن طريق صفات ونعوت يصفون بها أنفسهم ، تتخلل كل فصول الرواية .

ويسدو أن الغاية من هذه الأوصاف للمظهر الخارجي للشخصية ترتبط بتأدية وظيفة تساهم في تأكيد الفانتاستيك وسمعة التعجب في هذه الشخص ، فوصف « دينو » أو « م آزاد » ، أو الشيخ عطية أو الحفيد . . إلخ هي أوصاف فانتاستيكية للمظهر الخارجي لهؤلاء ، تشير إلى المظهر الداخلي ، النفسي والفكري ، بحيث إن سمعة أوصاف شخص الروايات السابقة هي الضجر والعنف غير المحدودين ، والانفعالات المرسومة بدقة .

إن الأوصاف الخاصة بالشخص هي مظهر تأكيد الفانتاستيكي ، قصد استيلاد شخص تستطيع احتمال اللامألوف والسير به في آفاق أبعد من أي تصور .

كما يلجأ السارد / الواصف الفانتاستيكي ، في كل أوصافه ، إلى اختيار مفردات وعلامات أسلوبية تساهم في تخصيص وصفه^(٥٠) ، انطلاقا من استعماله لاستعارات تعاقبية تتعلق بالتشكيل وكل الأدوات البلاغية مثل التكرار في استعمال نسق لوحدات النص تحيل إلى وحدات منفصلة ، قيلت أو ستقال ، والروابط التي تقوى الالتحام الداخلي للوصف ، وتربطه بالهكي عامة ، فضلا عن الدينامية التي تدفعها إلى خلق مدونات وصفية خاصة^(٥١) تعطى لكل موضوع وصفى مصالحياته الخاصة ، مثلما يلجأ إلى ذلك روائيون عديدون ، بتخصيص مصطلحات ووحدات معجمية من حقولها الأصلية في وصف كيان ما ، الشيء الذي يفرض بالتوسع الإسنادي Expansion Prédictive إلى فرز ستة نماذج من الوصف ، منشقة عن تصور المدونة الوصفية :

النموذج الأول :

وهو كلما صار الوصف تقنيا ، يستعمل مفردات ذات دلالات أحادية Monosemique أو أسماء أعلام - علمية ، وقد صار هذا الوصف لغة فردية متخصصة يتعذر معها فهمه^(٥٢) . والهكي الفانتاستيكي يبتعد عن هذا النموذج الذي يسود المؤلفات العلمية المتخصصة .

النموذج الثاني :

الموضوع الموصوف ، المقدم ، والوحدات المعجمية المشكلة له سهلة ، يستطيع المتلقى فهمها لكونها لا تفرق في أوصاف حشوية أو تزينة ، بقدر ما تنصب على وصف يهدف إلى إيصال المعنى .

النموذج الثالث :

ويعمد إلى إدخال نوع من الكتلة الدلالية Bloc Sémantique في النص ، التي من الممكن أن تؤول

بطرق متنوعة من طرف المتلقى (٥٣) ، أى أن الوصف يجرى مفتوحاً على نوافذ متعددة بعدد المعانى التى تتيح للمتلقى إمكانية التأويل ، وتفكيك تلك الوحدات ، فحينما يصف الجرو « محظوظ » فى (حكاية على لسان كلب) القادمين من المدينة إلى الريف ، والكلبة البيضاء « لولو » ، فإنه لا يفعل ذلك اعتباطاً :

« قفز الأولاد من العربة المكشوفة التى تشبه الأوزة ، وعانقوا وقبلوا أولاد أصحاب البستان ، وبنات صاحب البستان ، ونظمت من العربة كلبة بيضاء ، قليلة الحجم . . نظيفة . . يكسوها شعر غزير وكان اسمها لولو ، وكان برقبة لولو طوق من الجلد تدلت منه أجراس تدق وتنشر النور ، وكانت لولو رشيقة الخطوة مشيها على الأرض يشبه الرقصر » (٥٤) .

فهذا الوصف يعطى دلالة ستساعد المتلقى على فهم ما سيأتى من أوصاف وأحداث ، مثلما هو الأمر فى كل المحكيات الفانتاستيكية التى تأتى أوصافها محملة بكتلة دلالية تساهم فى تأويل أحداث الرواية .

النموذج الرابع :

ويتجلى فى ظهور مصطلحات مقولبة Stereotype بخصوص وصف الملامح ، وهى مثل كليشيهات قائمة ، كأن نقول : « جبين وضاء كالثلج » ، فهى صور بلاغية تخيل إلى القول بأن المحكيات الفانتاستيكية تتميز بهذه الخاصية اللغوية ، بل أكثر من هذا أن هذه المصطلحات المقولبة ترقى إلى مستوى الصور فتأتى صادمة :

« كان الموت كغيره من المحاربين الذين احتالوا لكل شىء .. فبدوا مدججين فى هذا الطرف أو ذاك » (٥٥) .

« أنتم قطع مزبلة » ، نقول الأم فيرد أولادها :

« أنت مزبلة .

« أنتم مدعسة الباب .

« أنت لصة .

« أنا ؟ يا للبهائم .

« أنت نعم ، شخيرك كمؤخرة الكلبة .

« شخيرى أنا ؟ منى والدكم ملوث بالسل يا أولاد الفضيحة » (٥٦) .

« . . . حيث تتدلى مخيلة أ . دهر من الفراغ المعدنى كعروق الزينة الملون فى بيت منهوب . وإذا يلتفت الشاب نفسه إلى مخيلته التى تتجسد بعيداً عنه كما لو نزعها لابسها » (٥٧) .

فهذه النماذج وغيرها ، تمثل وصفاً يشتمل على كليشيهات وصور تبدو ثرية بإعطاء الشىء الموصوف وجهاً آخر أكثر إشعاعاً بدلالات متعددة لا تتوقف عند قراءة واحدة .

النموذج الخامس :

وهو النموذج الخاص بوصف يتضمن مدونة خالصة للمفردات التقنية المخصصة للإضاءة واعتماد سلسلة من الاستعارات ، أى الوصف بمفردات مركزة وصميمة تحقق الإضاءة لمجموع المحكى . فائناً وصف انفعالات الشخصية ينبثق معجم السارد من مدونة تخص النفس ، إذ لا يمكن الإتيان بمعجم آخر من حقل مغاير .

النموذج السادس :

فى هذا النموذج يظهر الوصف كأنه متشعبة خالصة من الإسنادات ، بارتكازه على مدونة تنتمى إلى الحواس الخمس ، وهى مدونة طبيعية ، ومألوفة ، مادامت لا تتجاوز الأوصاف المحتملة ، فراوى (وقائع حارة الزعفرانى) يصف عن طريق السماع والإسناد ،

و « م آزاد » يصف انطلاقاً من النظرة المؤسسة لقيام وصف يتضمن المقومات الجمالية كافة .

إن هذه النماذج التي هي أنواع وصفية ، بالإضافة للأنواع الأخرى ، تشكل قوام الوصف الفانتاستيكي المندغم في ثنايا الحكى ، والمنبثق من زوايا السرد ، والحوارات ، والخطاب المباشر ، وغير المباشر ، مما يجعله وصفاً سردياً قائماً بذاته .

ثالثاً : وظائف الوصف الفانتاستيكي :

إذا كان الوصف هو إحدى العلامات المفضلة في الأدب ، كما يقول جان ريكاردو ^(٥٨) ، فإن ذلك يتأتى من الوظيفة التي تعزى إليه وتشغل جيزاً رئيسياً في إطار الحكى يتنافس مع باقى مكونات الخطاب الروائى ، فالوظيفة التي كان يشغلها الوصف فى الأعمال الروائية لم تعد مقبولة اليوم بفعل التحولات والتراكم الروائى الذى أفرز تصوراً حقيقياً بالمناقشة ، فيما يتعلق بالوصف وعمله داخل النص ، باعتباره - كما يقول بارت - صانع عالم خيالى ^(٥٩) له وظيفة استراتيجية أمام الوظيفة الكلاسيكية التي كانت ترتبط بالتزيين ، واستيلاد الديكورات ، مع الإطالة فى وصفها ، على غرار أعمال بلزاك وجرجى زيدان فى رواياته التاريخية ، أو حتى الأوصاف الميثوتة فى الأعمال النثرية القديمة ، لكن وظيفتها عند « إدوار الخراط » وهو يصف الدواخل الملتهبة لميخائيل نجاة رامة ، تحىء مغامرة ، وذات توجه معين ، يكسر التوجه الكلاسيكى التزيينى كما كسره بهاء طاهر ، وسليم بركات ، ومحمد البساطى ، ومحمود الرماوى ، وغيرهم من الروائيين الذين وعوا المسألة الوصفية مسلحين بجهاز نظرى يدرك أهمية التحولات فى إطار رواية عربية تقيس النبض المختل لكيانات الهوية الهبطية ^(٦٠) .

ويستطيع فيليب هامون مرة أخرى أن يرصد للوصف خمس وظائف ، بعضها يلتقى أو يختلف مع

وظائف الوصف الفانتاستيكي التى لا تخرج عن مكوناته وعمده التى سنها النقاد والمهتمون بهذا الجنس الأدبى :

١ - الوظيفة الفاصلة / التحديدية Demacratative

وهى الوظيفة القائمة فى جميع المحكيات ، إذ يقوم الوصف بالفصل بينه وبين السرد مادام هذا الأخير يبدأ حين يتوقف الوصف . هذا التحديد للانتقال يستعمل العديد من الوسائل ، فقد يحس به المتلقى كما قد لا يحس به ، فتكون هناك مسرونة وفقت المحكيات الفانتاستيكية فى تحقيقها بسهولة الانتقال دون خلق نشاز ما .

« م » ينطلق على يديه ، وقدميه ، أكثر خفة ، والمكان المعتم ، فى الليل ، يتضح ، رويدا رويدا ، لعينيه الشاقيتين وهو - كما لم يعمد ذلك من قبل - يتشمم الجهات كلها ، معاً ، بحساسية تفصل الروائح المختلطة : هذه رائحة سويقات قمح محصودة ، هذه رائحة قنبيط ، هذه رائحة جدول مياه .. » ^(٦١) .

يبدو جلياً فى هذا المقطع ، كما فى مقاطع روائية متعددة ، امتزاج نسجى بين الوصفى والسردى بكل أنواعه ، فالسارد هو المتكفل بالوصف والسرد ، والتعليق ، والتساؤلات ، وكل ذلك يتم دون أن يحس المتلقى بالانتقال بين الوصف والسرد .

٢ - الوظيفة التأجيلية Dilatoire

وهى الوظيفة الثانية . وهى أساسية فى الخطاب الفانتاستيكي ، لأنها تعمل على تأخيرات متوالية لخاتمة منتظرة ، فقد ينساب السرد بأحداث تتطور كأنها فى اشتعال دائم . لكن السرد فجأة يتوقف مفسحاً المجال للوصف الذى يوقف كل حركية زمنية ، وهذا الإدخال الوصفى يؤدى إلى وظيفة تأجيل استمرارية الحدث فى الزمن ، وهو ما تلجأ إليه الرواية الفانتاستيكية ، خصوصاً ، حين يتعلق الأمر بإعطاء تفسير ما ، يتأرجح بين التفسير

(أرواح هندسية) و(دوائر...) و(طرف...) و(أبواب المدينة...) يطفى الوصف السردى الذى يسعى السارد من خلاله إلى تنظيم حكي بهيمى المتلقى لتقبل الأحداث العجائبية .

٥ - الوظيفة التعبيرية Focalisatrice

وهى الوظيفة الأكثر أهمية . وهى أساسية فى الوصف الحديث ، والفانتاستيكي منه على الخصوص . والتبشير هنا يؤدي إلى التمرکز فى حقيقة معينة كاعتبار الإنسان حقيقة الكون المركزية للحكى ، يحمل مجموعة معلومات مباشرة أو غير مباشرة حول شخصية ما ؛ فالتبشير هنا إيدولوجى له خلفية ثقافية واجتماعية وسياسية ، يسعى الواسف من خلالها إلى تبشير كيان أو كائن ما ، بتقديم معلومات وصفية داخلية وخارجية ، قصد قول شىء آخر مبأر . والوصف بالنسبة للشخص الوصف الفانتاستيكي هو تبشير للفانتاستيكي ، ومركزة الشخص بالإضافة إلى تبشيرات موازية فى وصف الأمكنة ، وغيرها من الكيانات العديدة المبارة بالوصف ، المركز والدقيق لغاية تحقيق الفانتاستيكي .

إذن ، فوظائف الوصف الأربعة الأخرى تعد مكملة للوظيفة الأساسية فى الخطاب الوصفى الفانتاستيكي لكونها تحقق للحدث - أثناء سرده - هويته ، فتجسده ، وتحيله إلى إمكانات متعددة فى التأويل .

إن اشتغال السرد والوصف معا * فى الخطاب الفانتاستيكي هو اشتغال قائم على التعاضد بين باقى

العقلى والتفسير فوق الطبيعى ، ففى (طرف...) يعلن السارد ، بدءا ، موت هنومة ثم ينطلق فى أوصاف عديدة ومتنوعة :

« صراخ النساء بسوط القلوب برعب وجزع ، وجوه عليها غبرة الرجال ، يحرقون ذاهلين . النساء مشقوقات الجيوب ، مجروحات الخدود ، معصوبات الرؤوس بالطرح السود » .

ثم يصف زوج الميت . . . بوجهها الأسمر الوسيم ، وعينها البنيتين ، وحاجبيها المتقوسين ، وأسنانها الناصعة كقطع الصدف ، بعد ذلك يستمر فى تأجيل الحديث عن الميت ، بأوصاف أخرى تؤدي وظيفة تأجيلية تساهم فى تمديد الحكى ، ومحاولة تعديل المعادلة بين زمنى الحكى والحكاية .

٣ - الوظيفة التزيينية Décorative

وتتحقق عندما يتم دمج الوصف فى نسق جمالى وبلاغى . وتطرح هذه الوظيفة إشكالا لا بد من حله ؛ وهو أنه قد كان لها وجود قديم مهيمن ، أصبح ثانويا فى الرواية الحديثة ، وإنما يتوخى من التزيين خدمة الوظائف الأخرى بالإضافة إلى الطابع الجمالى ، الذوقى الذى تحققه ، مادامت الرواية تسعى لتحقيق وظيفة المتعة الفنية إلى جوار وظيفتها الأساسية ، كما هو الأمر عند بركات ، والخرائط ، وطوبيا . . . فهم يتحايلون على هذه الوظيفة لاستبدال جوهرها ببلاغة مقصودة ، ولغة متعددة تفضى لمعان كثيرة .

٤ - الوظيفة التنظيمية Organisatrice

وذلك لضمان التسلسل المنطقى للقرنة . وتحديد « المنطقى » هنا يشير إلى غياب الثغرات الفنية التى تعد عيوبها . فلكل محكى منطقة الخاص : بداياته ثم نهايته ، وطرق السرد ، وعرض الأحداث والوصف . من ثم ، فإن منطق المحكيات الفانتاستيكية يدخل فى استراتيجية التجريب الروائى من جهة ، كما هو محكوم بالتزام ما يصعد فى أحداث فوق طبيعية ، من جهة ثانية . ففى

* يمكن أن تجازف بنعت « مصطلحات » نسبة واصفة وتحليلية ، نستمدتها من حقول معرفية أخرى ، وذلك بنعت السرد الفانتاستيكي بأنه سرد مغناطيسى Magnétique له قوة لا مرئية يستجلب بها المتلقى ، وتتمثل فى الحدث والتقنيات ، والعطرائق السردية التى تتكفل بصوغه .

أما فيما يتعلق بالوصف ، فيمكن اعتبار الوصف الفانتاستيكي بأنه « وصف فلكى - خرافى » يعمد إلى التشريح ، والرسومات النفسية ، والتفاصيل الدقيقة والمعبرة .

الحديثة ، تدعو إلى أن الزمن والمكان هما شيان متصلان بعكس تصورات نيوتن النظرية . كما أن دراسة الزمن ، علي الخصوص ، ظلت تحتفظ بعمقها وأهميتها ؛ فهو عند كانط ليس بموجود في ذاته وليس بشيء آخر غير شكل الحس الباطن^(٦٣) ، بينما يميز برجسون بين الزمن الحيوي الذي هو الديمومة ، وهي شيء كيفي لا متجانس ، وبين الزمن الفيزيائي - الكمي - المتجانس . هذا الأخير اندس فيه الفضاء فصار هجينا وهو ما عبر عنه باختين بـ « الكرونوتوب » المتمثل في مجموع خصائص الزمن والفضاء داخل كل جنس أدبي^(٦٤) .

أما هايدجر المعنى بالزمن الوجودي ، فإنه يستخلص أن الزمن لا يكون ، ولكنه يتزمن ابتداء من المستقبل بوصفه الاتجاه الأساسي للزمن^(٦٥) ، وهذا التصور الفلسفي للزمن يؤدي إلى القول بأن الماضي ليس خلفا ، وليس المستقبل هو الأمام ، كما أن المستقبل أيضا هو ما ليس بعد ، بل إنه يتم بأن يكون الماضي والحاضر ، ففي الماضي يكمن المستقبل ، وهي رؤية تحققها الرواية بامتياز . كما أن كل محكي يحقق « كرونوتوب » خاصا به ، كما يقول باختين . ومن ثمة ، فإن التحديد الدقيق للكرونوتوب ينطلق من رؤية فلسفية صارمة ، ومدققة . ففي كل حدث هناك فضاء - زمن باعتبارهما وحدة يستحيل فصلها ، تتنوع وتتفاعل مع الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع^(٦٦) . تستطيع أن تعطي نفسا معينا للأحداث ، كما أنها تشكل نواتها المنظمة والمتضمنة لموضوع الرواية ، حيث الحكايات تنعقد وتتحل في الكرونوتوب^(٦٧) . في الرواية الفانتاستيكية يصير الكرونوتوب خطا نوعيا له خصائص جديدة ومغايرة ، بحيث يصير الزمن بعدا في الفضاء ، يصعب تحديده ، مادام التعجيب يستند عليهما لتمرير الفانتاستيكي ، مما يفرز تساؤلات مشروعة تتطلب وضوح المنطلقات ؛ أولها تجليات الكرونوتوب في الفانتاستيكي وطبيعته ، ثم مكوناته ووظيفته ، انطلاقا من المفهوم باختيني الإجرائي ، والاحتكام للنصوص الفانتاستيكية

المكونات الأخرى ، وإن كانت السرد الفانتاستيكي يستخدم لإغناء أبعاد معرفية تتعلق بسرد حدث فوق طبيعي ، وإبراز العناصر المعجائية فيه من أجل خلق معرفة معينة ، من مخلفاتها الواضحة أنها تفرز الحيرة والتردد ، بالإضافة للجانب الدلالي الذي يساهم كثيرا في إرساء رواية فانتاستيكية ذات أسس ومكونات . فإن الوصف الفانتاستيكي يجيء متعددًا وحيا ، مرفودا بأسلوبية جديدة تكسر البلاغة الأحادية للمعجم ، فتعمل على إخصاب أبعاد النص الفنية والإيدولوجية .

إن السرد والوصف يسيران في طريق واحد نحو تجريب يقوّض السرد الكلاسيكي ، ويخوض غمار المغامرة من أجل سرد يروي أحداثا ملتبهة تحرق القارئ بغرائبيتها ، وترك به لوعة معينة ، من أجل وصف فانتاستيكي يجسد ، بأسلوبية شعرية ، أبخرة تلك الأحداث المعجائية حتى يتحسسها المتلقي ، فتتأبه حيرة ودهشة لا بد منهما .

ثانيا : الكرونوتوب والخطاب الفانتاستيكي :

تقدم الرواية الفانتاستيكية مجالا لمكون آخر من مكونات خطابها ، يجمع الزمان والفضاء من حيث هما وحدة تحت تسمية الكرونوتوب Chronotope ، مما يؤثر على الفضاء - زمن وعلاقتهما^(٦٨) ، وتفاعلهما داخل خطاب الرواية الفانتاستيكي انطلاقا من مميزتهما وخصائصهما ، فتعمل على التقاط كل مشاهد الإدهاش لإثراء السرد وتدعيمه .

يجيء مصطلح « الكرونوتوب » الذي نحته باختين ، عن وعي علمي ، ودافع نقدي يبحث عن دفع الخلط وتجاوز تقنيات الفكر التقليدي الذي كان يؤمن بمطلقية الزمن وانفصاله عن الفضاء - المكان . فالتصورات الإبيستيمولوجية الحديثة ، ذات البناء الرياضي والعلمي الصارم التي تختصرها النظرية النسبية ، حيث أفادت كل العلوم وأعطت دفعة جديدة للفكر الإنساني تجاه الفيزياء

معا على ظهر السفينة . إنها أربعة أيام ، وفيها ما فيها من حيوات ، ونهب ، ونسيان وعصف وخصام وقطيعة وجبر وكسر وأغواء وإبرام ونقويض ، أربعة أيام سرقشنا بأنامل مأكرة رحية كرخاء هذا الضجر الشهواني الذى شطر المعلوم بين يابستين : ميناء المدينة هناك ، ورصيف الأرض الأخرى هنا^(٦٩) .

فكرونوتوب (أرواح هندسية) يتمحور حول «الأيام الأربعة» الضائعة ، والعمارة ثم الشارع والأدراج والدلهيز والسفينة ، والنوافذ والبهو والمصعد .. إنها أشياء تضفر الزمن بالفضاء لإفراز التعجيب . فالزمن الفانتاستيكي هو «بنية دينامية»^(٧٠) تخضع للتعدد والانكماش كما تستطيع أن تتنوع فى «الفضاء الذى يتمدد ويتقلص ، يطول ويقصر»^(٧١) .

لقد استنطاع الكرونوتوب ، فى الهكى الفانتاستيكي ، أن يحقق تبايناً مهماً بينه وبين الزمن العادى والمطلق . وإيجازه لفضاء بأبعاد أربعة ، مادام زمن أزمة يحاith «الكرونوتوب الفانتاستيكي» الذى يمكن تسميته «كرونوتوب الكابوس» ، المتضمن لقيم انفعالية تستولد الدهشة والتردد فى نفس المثلقى ، إذ الأحداث العجائبية تنبى على انهراق الزمن فى فجوات الرهبة ، فـ «م آزاد» يقضى ست سنوات فى انتظار الرجل الكبير - وهى سنوات حلم «دينو» - ، والطفل الميت ينهض من موته ليقتنى الجرائد ، كما أن الخطيب السياسى يظل جالسا على كرسىه لسبع سنوات ، ميتا ، والجد القادم من أربعين سنة يتوعد حفيده أ. دهر .. كلها بوارق كرونوتوب الكابوس الذى هو عمودى يرصد الاختفاء ، الموت والتعجيب .

ولن نجادل فى أن كرونوتوب الكابوس ذاته يوجد فى روايات واقعية أو رومانسية ، لكن التأكيد على إبرازه فى الهكى الفانتاستيكي هو تأكيد على تحديد تفاعل المفارقة والتناقض وسط ما هو فوق طبيعى .

مما يتيح إمكان اكتشاف آخر ، يؤسس خطاب التعجيب إلى جانب باقى المكونات ، وإن كانت تصورات جينيت الفكرية حول الزمن تمثل وسيلة إجرائية مرنة تفكك الزمن وتكشف عن خباياه المستترة . من خلال هذه المنطلقات ، فإن جميع الهكيات الفانتاستيكية تتضمن «كرونوتوب» متباينا ، مادام التنوع هو سمة من سمات الرواية الحديثة .

وإذا كان تحليل باحثين قد توصل إلى أن هناك «كرونوتوب» اللقاء : «الطريق» ثم القصر والعتبة ، فإن كرونوتوب الرواية الفانتاستيكية لا يتضمن بالضرورة هذه الأنواع التى كانت وليدة نتاج أدبى معين فى زمن معين . لذا فإن رؤية الكرونوتوب يجب أن تتم من خلال التحليل المتبصر ، خصوصا أنها تتعامل مع الرواية العربية ذات الخصائص المغايرة ظروفها وإنتاجها للرواية الغربية .

يتمظهر الكرونوتوب فى الرواية الفانتاستيكية باعتباره وحدة قائمة تؤطر الحدث العجائبي ، فيبرز الزمن بعدا من أبعاد الفضاء ، عصيا على التحديد بسهولة ، فهو يتلبس العجائبية بدوره : فى (أرواح هندسية) هناك زمان هندسيان : زمن الحكى والقصة ، وهو زمن يبدو أنه طبيعى رغم فورته الداخلية ، يجرى فى فضاء السفينة ، وعمارة أبى كبير بشققها . هذا الزمن عادى يقع - على مستوى الظاهر - فى فضاء يبدو عاديا ، لكن الحقيقة أن هذا الزمن الذى يوهم بالمألوفية هو الذى ستفجر منه نبوة الزمن الآخر ، فيؤثر فى الفضاء ثم «يصير مخيفا بدنامية الفانتاستيك ، ولا توقعاته المسوخة التى تأتى لتخلط التنظيم الإقليدى - Euclidy sen للأشياء تحت غطاء نظرية النسبية»^(٦٨) . وهذا الزمن الآخر الذى تولده الرواية يحقق إمكانية وجود الفضاء ، وكلاهما ممتسخ يتحول :

«.. لكننا التفتنا إلى أعماقنا من جديد باحثين فى أمر الأربعة أيام التى تلت سقوط عمارة «أبى كبير» ولماذا ظهرنا نحن وأ. دهر

١ - الزمن الكابوسي : هندسة الأبعاد المولية :

يحتوى الزمن على بنيته الدينامية والحيوية ، فيتعدد ويشكل قطبا رئيسيا فى الكرونوتوب الفانتاستيكي ، نظرا لأن الروائي فى هذا الخطاب لا يتناول الزمن مثلما تتناوله الأعمال الروائية الأخرى ، ولكنه يلجأ إلى تقنيات تموضع الزمن وسط أحداث فوق طبيعية ، فيصبح بعدا فاعلا يخضع للمسح والتحول ، حتى يصبح مقتسما للبطولة ، لأنه يشكل فيفساء شديدة التنوع ، فهو فى المحكى الفانتاستيكي عصب الحدث والشرابين التى تتدفق فيها دماء الشخصوس العجيبة .

ويتجلى هذا فى كيفية رسم هندسة الزمن الكابوسي فى (دوائر عدم الإمكان) ، حيث الزمن زمن أزمنة وموت وجنون ، وانهيار للأشياء ، يتدفق من لسان عواد الذى يجسد نواساً زمنيا لا يسير فى اتجاه واحد معلوم : «يا أيوب يا من بليت بالظلم والمكتوب : كأس الهنا كلما أردته جأنى بالمقلوب»^(٧٢) . فالزمن هنا ينقاد مع الفانتاستيكية ، يتدلى بعد موت هنومة ، من خلال استرجاع عام للزمن ، وبحث دؤوب وسط أزمنة كابوسية ، تحترق ، وتتصاعد أبخرتها الرمادية من ذاكرة «عواد» ، فتتحول أزمنة الرواية إلى زمنين كابوسيين : زمن النهار ، وهو أقل حدة من زمن الليل العنيف المهيمن ، وفيه يظهر القمر ، ويبدأ الصدام :

«فى الحال شمت هنومة الليل ، وسمعت الضفادع ، وكلب الأعمى والخيار . ليلة واحدة تكبر الخيار ، وتنمو وهنومة أين هى !؟ انقشع الدخان فهربت كل الأشباح بهنومة»^(٧٣) .

الزمن فى (دوائر عدم الإمكان) زمن الموت الدائرى ، والصدام مع كائنات غير طبيعية ومع معتقدات ، أو مع الماضى ولحظة الآن التى هى الدرج الملتهب الذى يرمى على عتباته الماضى مرتطمًا بالآن ، مردداً أصداءه فى الآتى ، بالإضافة إلى رؤية «عواد» الذى كان حكيه

يجسد الزمن ويجعله زمنا غير عادى ، لأنه نفسه مرتبط بداخل البطل وخارجة ، يخوض صدامات عنيفة ، لذا جاء هذا الزمن منبثقا من جروح «عواد» مناقضا للزمن الخارجى الخفى الهادئ . ففى حديثه عن «عبد السميع» ، يصف كيف أنه «فى عشرة أيام زادت عمره عشرة أعوام وتقوس ظهره ، وظهر الشيب فى سواد شعره» . الزمن ليس واحدا ، وليس متجانسا ، وهذا ما تحاول الرواية الفانتاستيكية إبرازه دائما ، انطلاقا من مظهرات عدة متباعدة ترسم هندسة زمنية متداخلة توهم بالخطية دون التزام حقيقى بها .

إن الأشياء والكيانات تنزمن حتى نصير ذات قيمة ومشروعية ، نفرز رؤية تنعكس على مرآة الكرونوتوب . ففى (أبواب المدينة) يتقصّد الراوى إبراز الماضى ، ثم يبدأ فى القفز ليرى الصفة التعجيبية للزمن :

«المرأة التى كانت تكلم الغرب وقالت إنها هناك منذ ألف عام . ماتت آلاف العذارى ، لكنها لا تموت»^(٧٤) .

«امرأة عذراء ، ولها ثلاث بنات حبلى وأنجبتهن فى ثلاثة أيام» .

«الطيور تكبر بشكل غريب» .

«هذا حدث منذ ألف عام ، وسيحدث بعد ألف سنة» .

الزمن هنا مفتوح بأبواب متعددة ، بتعدد (أبواب المدينة) العجائبية ، وهو زمن دائرى يقاس بالمسافة الروحية ، فليست هناك ضوابط وحدود تحد زمن الغرب ، أو سكان المدينة الغريبة ، حتى صار الزمن مشاعا ، نهيا بين الأزمنة تتقاسمه كما تشاء ، (مثلما تقوسمت أزمنة بيروت - إلى منعطفات - بالشكل العشى الفادح) . فانقلات الزمن فى المدينة الغريبة من المقاييس المألوفة إلى مقاييس ضد المألوف ، رؤية تضع الزمن فى المحكى وتمدده إلى حدود انفجاره ، كما تقلصه إلى حدود الحيرة ، وتلك مفارقة تلبس الزمن كله ، حتى تطبعه

المستوى الثاني ، فالأول دنيوى والثاني أخرى ينطلق من ذاكرة الميت ويقيمان التعارض فى الدلالة ، وغيرها .

«الآن يعرف أن خاله كان يحبه» - «الآن يعرف أن الخال كان يقضى الليل فريسة للحزن» - «الآن يراها راقدة على الدكة جنب السرير» - «يراهها الآن طويلة» - «يراهها الآن ليلة دخوله بها» - «الآن عرف ما لم يكن يعرف، وأحاط بكل شيء علما» - «الآن تلاشت من بدنه كل صورة من صور الحياة» - «الآن تسقط الحدود وتتسع الآفاق إلى ما لا نهاية» - «الآن ما عادت المعرفة جزءا مضافا للكيان» .

يؤسس ظرف الزمان «الآن» معرفة بالزمن/ الماضى - الأخرى والدنيوى ، وهو مؤطر بزمن الموت ، والرؤية الحيوية التى تعكس رؤية الفانتاستيك فى الرواية العربية ، المكونة من الموت والكوابيس ، وانهيار الفواصل الزمنية . هذا الالاتحديد لا يلتزم به (وقائع حارة الزعفرانى) وذلك بزرعها تواريخ وتحديدات زمنية فاصلة وملفتة للنظر فى كل صفحات الرواية . فمنذ أول كلمة يتحدد الزمن ويتعين : « مساء السبت » - «أعوام ١٩٤٩ - ١٩٧١/٩/٤ - أواخر ديسمبر ١٩٥٧ - عام ١٩٥٤ ، ميزانية ١٩٥٥ - أول راديو ١٩٥١ - ١٩٤٤ - ١٩٤٢... إلخ » . وبأى إدراج هذه التواريخ للإيهام بواقعية الحدث الفانتاستيكي على أنه شيء وقع فى حارة من حارات مصر الكثيرة ، تحكى عن أزمنة أزمنة وكوابيس ، إنها تأريخات تؤدى وظيفة مزدوجة لصيقة بالشخص . والراوى ينطلق فى سرده بشكل خطى منذ ظهور أزمة العنة والطمس ، ثم استمرار الأهم ثقيلة . لكن الزمن الفانتاستيكي هو الذى كان يحرك الأزمنة الأخرى ، وبمدها بحوية تتمثل فى المفارقات الزمنية ، من جهة و زمن الطلسم الممتد فوق قرن ونصف من الزمن ، فى فناء دائم الظلمة ، من جهة أخرى .

فى نهاية الاستنتاج بالكابوسية ، والمتشكلة فى الأزمنة والتوتر - فهناك الماضى ، وهناك الأزمنة الطالعة من هذا الماضى ، بأبعادها المتناسلة .

ويمكن أيضا تعزيز هذه الرؤية للزمن الفانتاستيكي باستجلاء مظهراتها فى (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) ، حيث الزمن الكابوسى ينطلق محايثا لزمن «إسكافى المودة» الذى يصوره الراوى مخمورا على الدوام ، يوقف أزمنة يتحول فيها إلى خروف ، أو حالة أخرى من التفكير الهذيانى ضد زمن الدركى ، مثلما يؤسس «الحاج كيان» فى (عرس بغل) زمنه الطقوسى فى كل السبوت والآحاد ، بعدما انكسر الزمن الأول الذى كان يريد أن يكون فيه مصلحا : «حشا الغليون ، وأضرهم فيه النار ، ثم تناول كمية من الحشيش مزجها بالعلل» (٧٥) ، كما يمزجها بزمن مفقود يؤسس داخل المقبرة ، حتى يتيح له انطلاق مراحل الرحلة الوهمية فى غرابة العالم ، وسط الأموات والحوارات الوهمية ، مثل رحلة «م آزاد» الوهمية إلى قبرص . إنها أزمنة الحلم التى توازيها أزمنة الحمق والفساد والموت ، بالإضافة إلى الحلم والهذيان ، وهما يقودان إلى مجاهيل أخرى . ففى (طرف ..) هناك ثلاثة أزمنة : المستوى الأول زمن ما قبل الحلم ، الحفيد فيه صاح بالعودة إلى الماضى ، وهى عودة تنطلق من زمن الآن الذى يسطح المستوى الثانى والثالث من أزمنة الرواية .

المستوى الثانى - زمن عتبة الحلم (زمن الآن) ، حيث تهيمن «الآن» بشكل لافت ، فى لحظات الموت : «الآن يأتى الرسل» - «الآن يخلق اللحد مداسه» - «الآن سمع على البعد هزيم تلاوة جمهور المشيعين» .

وكأن الراوى بلجوثه إلى هذا التكرار ينفى جعل زمنى الحكى والقصة متوازيين ، وهو ما ينكشف سرايا فى المستوى الثالث الذى يمثل زمن الموت ، وبهيمن فيه ظرف الزمان «الآن» الذى لا يشبه «الآن» فى

المأزوم ذى البداية والنهاية ، ثم الاسترجاعات والاستباقات من طرف رواة « غير محسوبين في عداد هؤلاء الذين تشرثر مصائرهم » أو هم « من روح لا يخالطها دهش أو ذعر أو فرح أو ما يتصف به الكائن المرئى ذو اللحم والدم والضجر » (٧٦) .

لكن المفارقة أنهم يبحثون عن الزمن الضائع — فى (أرواح هندسية) — أربعة أيام من حياة « أ. دهر » ، كأن الرواية هى بحث عن الزمن المخبىء فى المرأة ، والمسكون بأزمة أخرى ، بدورها تبحث عن الأيام الأربعة ، فالماضى المفصول بأربعين عاما هو ماضى الجد الذى يتوعد حفيده ، يبحث بدوره عن الأيام الأربعة الضائعة التى مرت كبعد فضائى مكسور ، إنه زمن هندسى بأبعاد لا مرئية يهيمن على زمن الحكى والقصة ، خارج « المرأة » ، حيث تحل المشاهد وتتداخل ، أما أ. دهر :

« فيعيد ترتيب روحه ، طالما لا يتذكره أحد ، وطالما ستنهار العمارة دون أن يذكره أحد ، إنه ترتيب صغير لما تبقى من أيام ، وهى تحديدا أربعة أيام ، قبل انهيار العمارة » (٧٧) .

(. . .) نعم انهارت عمارة أبى كبير ، فخرج « أ. دهر » من المرأة التى انكسرت ممسكا بقيد مخصص للبالغ عادة ، وهو يتوعد : « خدعتنى » . الكرونوتوب كابوسى ، يكثر الزمن لترتيب الروح من انهيار الفضاء وفساده ، هروب الزمن من فضاء العمارة التى ستنهار إلى فضاء المرأة التى سننكسر ، ووسط هذه الارتباكات تنبجر أزمة أشد ارتباكا ، مشدودة بين الماضى والمستقبل فى إيقاع منسجم بالتمعجب ، مثل زمن الخطيب الميت :

« نعم ، لثلاث سنين لم يتزحزح الخطيب ذو الشعر الذى ازداد خفة كمعاني خطابه أمام حضور بات يأتى مدفوعا بفضوله مرة ، وبهربه من ساعات القصف إلى مكان آمن مرة

إلى جانب هذا التحديد الزمنى للسنوات ، هناك هيمنة ملفتة للتحديدات الزمنية العامة ، واليومية مثل :

« بعد ثلاثة شهور — فى الساعة الثانية عشرة وخميس دقائق عاد أحد الغائبين — حوالى الخامسة توجه التكرلى إلى عاطف — صباح السبت قال لامرأته — حتى الظهيرة علم الزعفرانيون تفاصيل حياة التكرلى — فى العصر أصغى الزعفرانى إلى عويس — خلال العصر تحدث عويس ، نقلا عن الشيخ ، عن إكرام . . . » .

وهذه النماذج من الأزمنة تأتى فى الغالب مع بداية كل عنوان فرعى يتحدث عن حدث معين ، بتحديد الكرونوتوب ، وهى طريقة توضح خطية الزمن الفانتاستيكي فى (وقائع حارة الزعفرانى) لإيهام متلقى أحداث الرواية المتعلقة بالطمس ونفاذاته بين الأفقية والعمودية ، وإفرازاته المحملة برؤية فلسفية للحياة والأشياء ، فالزمن فى الخطاب الروائى الفانتاستيكي له سماته ومكوناته ، منها أن كل خطاب يحتوى زمنين : الأول هو زمن مألوف وعادى يشير إلى تعاقب الليل والنهار ، ومؤشراتها التى تشير إلى الزمن الطبيعى الذى يتم ضبطه على الساعة واليوم والشهر والسنة ، ويجمع بين زمن الحكى والقصة . أما الزمن الثانى فهو البعد الرابع الذى يتراقص بعنف يحايت عنف الهكلى بأحداثه العجائبية ويسير فى اتجاهات غير متجانسة ، ممتداً أو متقلصاً ، محدثا فجوات مفخخة تنصيد الغرابة ، بأبعادها ومستوياتها الواضحة والمضمرة ، ومنشجا لطقوس فانتاستيكية تفجر الزمن الفيزيائى المرئى ، وتسير فى خطوط زمنية فضائية نسبية ومتغيرة مثل الأزمنة التى تنوء بها ذاكرة « عواد » أو الأثرية الزعفرانية فى حارة الشيخ عطية ، أو الزمن اللامرئى فى (أرواح هندسية) حيث يتأسس التمعجب — أو ذاكرة « دينو » فى وصفها لحلم هذيانى محسوم ، وكل هذا يؤسس للكابوس الزمنى

لهوية الكائن ، والشئ والحدث ، مثلما هو الفضاء الذى يقوم مع الزمن بتأسيس مظهرات مغايرة لكرونوتوب كاسبوسى يقعد لمكونات الخطاب الروائى الفانتاستيكي .

٢ - الفضاء الفانتاستيكي : هندسة التعجيب :

لا يتحدد الفضاء الروائى فى الأمكنة وحدها (وهى مجرد جزء ، خصوصا فى المحكى الفانتاستيكي) ولكنه يتحدد انطلاقا من علاقته بالزمن ، ثم بانفلات الفضاء عن الأبعاد الإقليدية إلى أبعاد متعددة ، مفتوحة ، فالعالم الروائى « لا يتكون من الوجوه الهندسية البسيطة ، ولكنه يستنتج من أشكال جد معقدة » (٧٩) ، ومتنوعة تحقق الاختلاف عن الفضاء المألوف ، والمتعارف عليه ، يخلق تعددية فى جغرافيا الأشياء والكيانات . ذلك أن المكان كما يقول ج . برنس G.Prince

« يحتل دورا بارزا فى النص ، أو يشغل حيزا ثانويا فيه ، قد يكون حركيا ، فعلا أو ثابتا ، سكونيا ، وقد يكون متناسقا ، أو غير متناسق ، واضح الملامح أو غامضا ، مقدما بشكل عفوى غير مرتقب تنتثر جزئياته عبر فضاء النص » (٨٠) .

وهى أشكال متعددة يحتوئها المحكى الفانتاستيكي غير ملتزم بالفضاء ذى الأبعاد الثلاثة ، أى أن تصويره للمكان هو رصد لشئ خاص من زاوية نظر خاصة ، وليس للمكان المتعارف عليه بأبعاده الجغرافية ، ذلك أن الفضاء الروائى هو فضاء لغوى (٨١) ، بامتياز ، يولد من الكلمات المتخيلة بالإضافة للملاحظات الفردية والتجارب اليومية للكاتب الذى هو مثل « رسام يختار ، أولا ، جزءا من الفضاء الذى يوظفه ثم يتموضع على بعد مساحة منه » (٨٢) لينظر إليه من منظور معين ، لأن فضاء الرواية - كما نقول جوليا كريستيفا - هو فضاء

أخرى دون أن تثنى بعضهم حتى الرائحة التى حاولت جشة « القائد » - بفعل إصرار داخل - إخفاءها لكنها انبعثت (...) نعم كان ذلك فى الأسبوعين الأولين إذ أنزلوه - ميتا - من العمارة إلى صالة السينما (...) وانقضى الغد ، على النحو المرسوم لجة ينبغى تأجيل خطبتها سبع سنين (...) نعم فى ثلاث سنين أخرى لم يحد الخطيب كثيرا عن ترديد كلمتى المستقبل والغروب مع إشارات بيديه أو برأسه ، إلى « القائد » دون ذكر لقبه قط حتى اللحظة التى صرخ فيها بالجالس : « تجشأ » . وكان ذلك فى أواخر السنة السابعة فى الحفل الذى لم يلق غير ضعيف الشعر بخطاب فيه ، وفى اللحظة تلك دفع الخطيب كرسى « القائد » ... فسمعت قطعة عظام ، وتخرجت جمجمة وكف بسلاميات متماسكة مضمومة على قبة عسكرية أما بقية الهيكل العظمى فظلت داخل تجاويف الثوب الذى لم يبل كثيرا ، إذ ذاك نهضت الحفنة المتناثرة من الناس عن مقاعدها فى الصالة ، مذهولة ، وهى القادمة بفضولها المرح » (٧٨) .

هكذا يتعدد الزمن وينطبع بسمات الفانتاستيكية فى كل الأعمال المعجائية ، بالكابوسية واللامألوفية ، ذلك أن الزمن يسير وفق متغيرات ، لا حقائق ثابتة ، يولد من الموت والجنون ، والعبث ، والانهيال ، إنه انتظار دائم داخل عزلة تتلاحم مع الاندفاع والنكوص ، والإحباط . إنها هوية الكائن ، وتجميد لأزماته وحقيقته الكابوسية ، وهو بذلك يتميز عن زمن المحكميات الأخرى ، ويلتقى مع الأعمال التجريبية التى جعلت من الزمن بعدا حقيقيا بملامسة الجوانب الغافية فى لاشعور الكائن . والزمن فى الرواية التجريبية هو البطل ، وفى المحكى الفانتاستيكي الذى يقوم على عمد تجريبية هو افتتاح

المنظور^(٨٣) الذى يرى الراوى من خلاله الأشياء وينظمها انطلاقاً من قناعاته الجمالية والفكرية معا .

ودراسة الفضاء فى المحكى الفانتاستيكي لا تتحدد من جهة معينة ، فهو يشمل الأمكنة والمساكن ، والمزارع والأشياء الطفولية التى تنقل عن طريق الخيلة ، كما أوضح ذلك جينيت فى تناوله لمارسيل بروس^(٨٤) . وإذا كان تقسيم النقاد للفضاء إلى واقعى طبيعى ، وآخر أسطورى متخيل ، فإن المحكى الفانتاستيكي يحاول أن يجمع هذين النوعين فى جدلية مشهدة قائمة على أبعاد متعددة الدلالة والمرجع^(٨٥) ، يجمع بين الواقعى والمتخيل ، انطلاقاً من الإمكانيات الجديدة المفتوحة على الخيلة ، نتيجة طروحات آينشتين حول المكان المربع الأبعاد Continuum ، وهو ما يمكن استنتاجه من المحكيات الفانتاستيكية التى تطعم الفضاء بالتعجب . ففى (دوائر عدم الإمكان) يتأسس الفضاء انطلاقاً من وعى « عواد » ، فضاء يجمع بين السطح وجغرافيته المرتبطة بالزمن . فذكر السطح يرتبط بالليل والقمر وبالسلم وأدراجه المؤدية إلى الفانتاستيكي ، فهو فضاء مفتوح عمودياً . مثلما هى البشر والساقية : « غول مديسوس فى باطن الأرض مفتوح الفم إلى أعلى ، إلى السماء » (ص ١٢٥) .

فالفضاء فى (دوائر عدم الإمكان) أرضى وينتجه عمودياً نحو السماء ، مفتوح مقابل فضاء مغلق ، وهو أيضاً ديناميكي مقابل الفضاء الاستاتيكي^(٨٦) ، وهما فى جدلية تقوم على تفاعل المغلق بالمفتوح ، والداخل بالخارج ، الثابت بالمتحرك ، مما يقضى إلى الثنائية المؤطرة لجميع هذه الثنائيات المتفرعة ، أي الفضاء المتخيل ، والفضاء المعيش (المدرك والمنظور) ، بالإضافة إلى « فضاء التمثيلات الذهنية ، والمكان النفسى »^(٨٧) الذى ندرکه عن طريق علامات ومؤشرات مرجعية تعمل على إضاءة باقى المكونات الروائية الأخرى :

١- مؤشرات مرجعية نخيلنا إلى أمكنة واقعية ذات مواصفات معروفة مثل حارة الرعفرانى ، الشمال السورى ، قبرص .

٢- مؤشرات تخيل إلى ما هو عائم انطلاقاً من أدوات وظروف للمكان والزمان (هنا - هناك - قرب - بعد ، أعلى ، أسفل ، كبير ، صغير ، دائرى ، مستقيم ، متوقف ، متحرك ، أفقى ، عمودى ، مفتوح ، مغلق ، مستمر ، لا مستمر . . إلخ) وهو ما تخفل به المحكيات الفانتاستيكية .

٣- مؤشرات تخيل المتلقى على فضاءات متخيلة ، أو غير محددة القسما ، مثل (أبواب المدينة) التى تعكس بغموضها الدلالى غرابة مفرطة شأن البيت العتيق فى (طرف . .) الذى يحسد الوحدة الطاعنة فى الرعب نحو المقبرة ، ثم القبر الذى تجرى فيه الأحداث ، وهى فضاءات للموت تبدو كأنها نهائية . لكن الرؤية لهذا الفضاء تجعله مفتوحاً لا نهائياً ، من المقبرة تفتح ذاكرة الحفيد ، وفى القبر يرى الميت كل الماضى ، وكلها فضاءات كابوسية ، ودينامية تنطلق من نقطة ستاتيكية لأن الرحلة ، دائماً ، تفتح الفضاء^(٨٨) ، كما تفتح رحلة الحفيد الحلمية آفاقاً جديدة ، ورحلة الميت التى تفتح قبره المظلم على دنياه التى فارقها ، بالإضافة إلى رحلة « مم آزاد » المزعومة من الشمال السورى إلى قبره بعدما كانت توازيها رحلات إلى التاريخ - تواريخ الثورات المغدورة - والرغبة فى الرحلة إلى كردستان ، ثم رحلات « الحاج كيان » العجائبية داخل المقبرة . . كلها فضاءات تعلو على الفضاء الطبيعى ، لتشماس وفضاء الحلم والرعب المفتوح على نفس الكائن . « إن الفضاء الروائى ليس فى العمق سوى مجموعة علاقات توجد بين الأمكنة^(٨٩) بتوحيها وصداميتها ، مثلما فى (أرواح هندسية) ، فالعمارة والمرأة ينهاران بزمانهما ، كى ترحل السفينة : أمكنة متغيرة ، تفرز طبقوساً متباينة تصب فى شريان كرونوتوب واحد :

الرواية	الكرونوتوب	الزمن	الفضاء
الرهش	زمن الحلم / زمن الواقع والغربة / والضجر	الشمال السورى - قبرص	
أرواح هندسية	أربعة أهام ضائعة	عمارة أبى كير - السفينة	
دوائر عدم الإمكان	زمن الموت والهديان	السطح - البحر	
أبواب المدينة	زمن غريب وعالم	المدينة الغربية	
طرف من خبر الآخرة	الزمن الأخرى / القبر	البيت القديم - المقبرة - القبر	
وقائع حارة الزعفرانى	زمن الطلسم	حارة الزعفرانى	
أوراق شاب عاش منذ ألف عام	ألف عام خلعت	مصر القديمة	
عرس بغل	الزمن الاستيهامى	المقبرة - بيت العناية	
الحقائق القديمة	زمن الهموم	مقهى عش الليل - درب المودة - الخمار	

وإذا كانت المعانى مطروحة فى الطريق - كما قال بذلك القدماء بخصوص الكتابة الشعرية - فإن ذلك تحقيق بالنظر فى الرواية ، لأن التيمات التى يمكن للمحكى أن يطرقها لا توجد فى الطريق ، فحسب ، ولكنها تنفجر وتتوالد على شكل فضائح نهم العقل والوجدان فى علاقتهما بطبيعة المجتمع فى محيطه الخاص والعالم .

وهذا الجانب حاسم فى رصد انشغالات الروائى وقياس حساسيته وتجربته ، بالإضافة إلى الطرائق والصيغ التى تستوعب هذه الانشغالات ، مما دفع الرواية العربية ، فى العقدين الأخيرين ، إلى التنوع فى التشكيل والتجريب من خلال صيغ تخيلية جديدة فى القول والتعبير .

وقد أفادت الرواية - فى هذا الجانب - من التطور الذى عرفه المحكى الأوروبي والأمريكى - لا تبنى ، كما أفادت من تنوع خطاب الحكيات النثرية العربية القديمة .

من خلال هذا الشكل يبدو كيف أن الكرونوتوب فى المحكى الفانتاستيكي هو مشهد كاهوسى يسجل العلاقة بين التعبير الفنى والإدراك الحسى ، يحاكم المصائر على مسرحها المضعف عن طريق وصف دقيق للتفاصيل ، يهدم الهندسة المألوفة ، ليعتدى على أنقاضها هندسة أخرى من نسائج غريبة ، مرعبة أحياناً . وقد شهدت الرواية العربية ، عموماً ، تحولاً بلاغياً فى حساسية الكرونوتوب ، وخصوصاً فى النص الفانتاستيكي الذى يجمع التجريب الروائى بالإضافة إلى التشكيل المعتمد على تغيير المألوف إلى لا مألوف ، الأمر الذى أفرز ما أسميناه بالكرونوتوب الكاهوسى ، الناتج عن عدة تقاطعات فلسفية واجتماعية ونفسية .

على سبيل الاستنتاج :

ليس أمام الرواية ، اليوم أو غدا ، إلا البحث باستمرار عن مغامرات جديدة تسمهه باللااكتمال المفتوح ، والتعدد الخصب الذى يضم جسارة المعرفة جنب غواية المتعة .

إن الفانتاستيك ، باعتباره مجالا للتشكيل الروائي ، يعتبر قريبا جدا من أشكال أخرى يتقاطع معها وبغيد منها في آن ، مثل الخيال العلمي ونتائج علم النفس ، وما وراء علم النفس وكذلك بعض العلوم الأخرى ، وغير ذلك من الصيغ التخيلية التي تقود في النهاية إلى « تيمات » أكثر حبكة وتجديدا ، تتميز عن الحكايات المعتمدة على مواضيع مستعادة ، وأيضا تقود إلى تطوير محكي الخيال العلمي الذي يحكي عن المستقبل بمخيلة استقبالية .

لهذا ، فإن إرهاب الرواية الفانتاستيكية يكمن في تجريبيتها ومكوناتها السردية ، وما تخلقه من تعجيب يعبر عنه كرونوتوب الكابوس ومسح الفضاء والزمن (وأيضا الشخص) ، والأسئلة الوجودية المحمولة على لغة تسعى لأن تتحرر من كل التباس مثلما تحرر المعنى من قيود الطبيعي والمألوف .

الفانتاستيك ، في الرواية العربية ، بهذا المعنى يمثل تأكيداً مضاعفاً على غنى التخيل العربي ، وإمكاناته الواسعة ، وما بعد به من مضامرات دلالية وشكلية .

وكانت تقنية الفانتاستيك من الشكل التعبيري الآخر الذي سيرف اهتماما مشفوعا باجتهادات تختلف من ثقافة لأخرى ومن تصور فكري ونقدي لآخر .

كما أن الفانتاستيك اليوم ، في الرواية العربية ، يستدعي آليات نقدية جديدة ، ويدعو النقد إلى مراجعة أدواته بقصد التصدي لهذه السيولة التخيلية التي تقف وسط أشكال تنتمي لـ « الفصلية » نفسها ، أو قريبة من هذا الانتماء ، وإن لم تعرف تطورها مثلما عرفه الفانتاستيك .

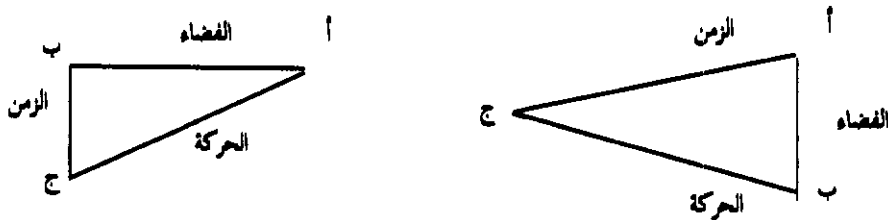
إن واحدة من أهم خصائص الفانتاستيك تتمثل في تأكيد المفارقة وبعث الحيرة والشك في نفس المتلقي عن طريق إبراز « فوق الطبيعي » ، وتقليص دور ما هو طبيعي حيناً أو استغلاله للإيهام في حين آخر . كما يتم اللجوء إلى خرق ومسح هذا « الطبيعي » أو تدميره في مرة ثالثة مثلما أوضحت ذلك الأطروحات - التي عرضنا لها - وخصوصا تطورات أرين بيسيير وجان بلمين نويل ، المتقدمة في هذا المجال ، والتي حاولت الإفادة مما جاء به تودوروف في تحديداته الدقيقة ، وسيجموند فرويد بخصوص مفهوم « الغرابة المقلقة » وما يستتبعها من استيهامات واضطرابات نفسية .

الهوامش :

- (١) انظر : Meike Bai = Narratologie (Essais Sur La Signification Narrative Dans Quatre Romans Modernes) ed., Hespublishers Utrecht. 1984, p. 4.
- (٢) انظر : Charles Scheel : Les Romans De Jean Louis. . Et Le Réalisme Merveilleux Redéfini, in Revue Presence Africaine, 3 ème Trim., 1988 , No 147 p.43.
- (٣) انظر : يحيى الطاهر عبد الله الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة (رواية) ضمن الكتابات الكاملة ، دار المستقبل العربي - القاهرة ط ١ - ١٩٨٣ . المرجع السابق ، ص ١٥٩ .
- (٤) انظر : Gilles Merregaedo : Le Statut Du Narrateur Dans Le Recit Le Vecroftien, In Poetiques (S), Actes De Congres De elyon 1981, ed Presses Universitaires De Lyon, 1983.
- (٥) انظر : Gerard Genette : Frontiers Du Recit , France, ed Seuil (Coll Point). 1981, p. 59.
- (٦) انظر : Roger Callois : Au Cœur De Fantastique, France, ed, Gallimard 1976, No 21.
- (٧) انظر : Gilles Merregaedo, Idem . p. 75.
- (٨) انظر : Jacques Finne. La Littérature Fantastique: Essai Sur L'organisation Surnaturelle -bruxelles, Université De Bruxelles 1980, p. 147.
- (٩) انظر : جمال البستاني : وقائع حارة الزعفراني ، مصر ، مكتبة مدبولي ط ٢ ، ١٩٨٥ ، ص ص ١٥٦ - ١٥٧ .
- (١٠) انظر : سليم بركات : أرواح هندسية ، بيروت ، دار الكلمة للنشر ط ٢ ، ١٩٨٧ ، ص ص ١٢٨ - ١٥٣ .
- (١١) انظر : سليم بركات : البراهين التي أسبها ، م آزاد في لوجه المضحكة إلى هناك أو الرهش ، منشورات مؤسسة بيسان ط ١ ، نفوسا ، ١٩٩٠ .
- (١٢) انظر :

- (١٣) انظر : عبد الحكيم قاسم : طرف من غير الأخيرة ، ص ٢١٤ — ٢٣٤ .
- (١٤) انظر : أرواح هندسية ، ص ١١٥ .
- (١٥) جاء عرض هذه التقنيات المساعدة للسرد ، بتفصيل عند جماعة M خصوصاً في الفصل الخاص بالسرد (مرجع متكرر) .
- (١٦) انظر : Groupe M, *Rétorique Générale*, ed Seuil 1982.
- (١٧) انظر : Groupe M, Idem p. 185.
- (١٨) انظر : B. Combettes-J. Fresson - R. Tomassone; de la Phrase au Texte, ed, Delgrave 1979, p. 5.
- (١٩) انظر : Idem p. 8.
- (٢٠) انظر : هادي دانيال : عن تجربة الذاتية والانتماء للموضوع ، باريس ، مجلة اليوم السابع .
- (٢١) انظر : عدد ٢١٤ ، ص ٥ ، ١٣ يونيو ١٩٨٨ ، ص ٣٦ .
- (٢٢) انظر : أرواح هندسية ، ص ١٠ .
- (٢٣) انظر : Jacques Finné, Idem P. 127.
- (٢٤) انظر : Idem, p. 127.
- (٢٥) انظر : Ibidem, p. 127.
- (٢٦) انظر : Le Statut Idem, p. 75.
- (٢٧) انظر : Chares Scheel, Idem p. 53 (Inprésence Africaine)
- (٢٨) انظر : Jacques Pinne, Idem P. 27.
- (٢٩) انظر : Le Statut p. 76.77.
- (٣٠) انظر : Idem p. 84.
- (٣١) انظر : أرواح شاب عاش منذ ألف عام ، ص ٧ .
- (٣٢) انظر : Roland Bourneuf et realoullet: *L'uners du Roman* ed, P.U.F. (Lih. Modernes) . 21 ed 1985 p. 85.
- (٣٣) انظر : طرف من غير الأخيرة ، ص ١٩٨ .
- (٣٤) ان هذه الوظائف السردية هي وظائف توجد في جميع النصوص بدرجات مختلفة ، لكنها في المهكي الفانتاستيكي تتخذ وضعية أخرى — انطلاقاً من تحديدنا للفانتاستيك في المقال الأول — هذه الوضعية التي تبدو بدورها مشابهة للعديد من الأعمال الروائية .
- (٣٥) انظر : طرف من غير الأخيرة . (مرجع سابق) .
- (٣٦) انظر : عرض بطل ، ص ١١ .
- (٣٧) انظر : Philippe Hamon ; Qu ' Est Ce Qu ' Une Description? Poétique No 12 Mai 1972, France, p. 484.
- (٣٨) انظر : Philippe Hamon; *Introduction A L'analyse Du Descriptif*, ed, Hachette 1981, p. 8.
- (٣٩) انظر : Ph. Hamon; Qu ' Est Ce Qu ' Une Description, Idem p. 465 .
- (٤٠) انظر : Phillipe Hamon, 1972, p. 466 .
- (٤١) انظر : هوائر علم الامكان ، ص ١٣٨ .
- (٤٢) انظر : Ph. Hamon, 1981, p. 19-20.
- (٤٣) انظر : طرف من غير الأخيرة ، ص ١٩٨ .
- (٤٤) انظر : Phillipe Hamon, 1981, p. 119.
- (٤٥) انظر : Philippe Hamon 1972 , p. 469. (Note II).
- (٤٦) انظر : Ibidem.
- (٤٧) انظر : أرواح هندسية ص ٢٥ .
- (٤٨) انظر : وثائق حارة الزعفراني ، ص ٥١ — ٥٢ .
- (٤٩) انظر : طرف من غير الأخيرة ، ص ١٩٩ .
- (٥٠) انظر : (٥١) انظر : (٥٢) انظر : (٥٣) انظر : (٥٤) انظر : (٥٥) انظر : (٥٦) انظر :
- حكاية على لسان كلب ، ص ٣٢٦ .
- أرواح هندسية ، ص ٥٠ .
- المرجع نفسه ، ص ١٦٦ .

- (٥٧) انظر : المرجع نفسه ، ص ١٦٧ .
- (٥٨) انظر : Jean Ricardov ; **Problèmes du nouveau roman**, ed, Seuil/ (Coli tel quel) 1967, p. 105.
- (٥٩) انظر : Roland Barthes; **S/Z**, ed Seuil 1970 , p. 61 .
- (٦٠) انظر : PH . HAMON 1972 , p . 484 (Note 44).
- (٦١) انظر : **الرهى** ، ص ٥٧ .
- (٦٢) انظر : Bernard Valette; **Esthetique Du Roman Moderne**, France, ed, Nathan 1985, p. 237.
- (٦٣) انظر : عبد الرحمن بدوي : **موسوعة الفلسفة** ، ج ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ٧ ، ١٩٨٤ .
- (٦٤) انظر : T.Todorov ; **Le Principe Dialogique** , ed Seuil 1981, p. 128 .
- (٦٥) في الفصلين السادس والسابع ، يدرس جاك فاربلى الزمن عند هوسرل وهابيدجر وعند بول فاليرى وسارتر دراسة فلسفية مستفيضة ، انظر : Jacques Garelli, **Le Temps Designes**, France, ed Klincksieck 1983.
- (٦٦) انظر : B. Valette, Idem, p. 384.
- (٦٧) انظر : Idem, p. 391.
- (٦٨) انظر : Maurice Levy ; **Love Craft Ou Du Fantastique**, ed, V.G.E., Coll 10/18 - 1972 p, 73.
- (٦٩) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ٢٥ .
- (٧٠) انظر : Jacepues Coorelli, p. 202
- (٧١) انظر : M.Levy, p. 67.
- (٧٢) انظر : **دوائر علم الإمكان** ، ص ١٧٣ .
- (٧٣) انظر : **دوائر** ، ص ١٦٤ .
- (٧٤) انظر : **أبواب المدينة : الصفحات** : ٢٨ - ٥٠ - ٧٨ - ١٠١ .
- (٧٥) انظر : **عرس بعل** ، ص ١١ .
- (٧٦) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ١٠ .
- (٧٧) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ١٧٦ .
- (٧٨) انظر : **أرواح هندسية** ، الصفحات : ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ .
- (٧٩) انظر : Murice Levy, p. 73.
- (٨٠) انظر : Gerard Prince ; **Narratology From In Fonction Of Narrative** , ed, Mouton 1982, p. 73-74 .
- (٨١) انظر : Jeani Weisgerber ; **L'espace Romanesque**, ed, L' Age D' Homme 1978, p. 10
- (٨٢) انظر : Roland Bourneuf, Idem No 109.
- (٨٣) انظر : Julia Kristeva ; **Le Texte Du Roman; approche Sémiologique d'une structure duscursive transformationnelle**, lahaye, ed, Maouton , 1970, p. 786 .
- (٨٤) انظر : Gerard Genette ; **Figures II** , ed . Seuil (coll Point) 1969, p. 43-48.
- (٨٥) يمكن الاعتماد على طريقة القياس بالأضلع لتمحيص مدى أهمية هذا العنصر أو خفوت ذلك ، فالكروونوبوس مؤسس من ضلعى الزمن - فضاء بضاف إليه ضلع ثالث رابط هو ضلع الحركة الذى لا يجرى عليه القياس ، ولكنه تابع لضلعى الكروونوبوس ، فإذا كان ضلع الفضاء أكبر من ضلع الزمن ، كانت الحركة تابعة له ، أى أن إشعاعه أكبر من إشعاع الزمن ، أو العكس ، كما يوضح ذلك الرسم التالى :



وفى السياق نفسه ، فإن الاحتكام إلى الأضلع والقياس يجرى على ما يتفرع عنهما ، ذلك بأن يكون ضلع الفضاء الطبيعي أكبر من ضلع الفضاء المنحيل ، فإن الرواية لا تفتأ أن تكون واقعية أو سيرة - يوميات ، والعكس يجرى بالنسبة للفيانتاستيك الذى يكون فيه ضلع المنحيل أكبر من ضلع الفضاء الطبيعي . والأمر نفسه بالنسبة للزمن بشقيه العادى الذى يحتسب بالأيام والشهور والسنوات ، أو الزمن الفيانتاستيكى الذى يعتمد التمدد والتقلص .

Mickael Ischaroff ; L'espace et la nouvelle, France , ed, Corti 1976, p. 99

Jean Weisgerber , Idem p. 12

Roland Boureuf, p. 125

Jean Weisgerber, p. 14.

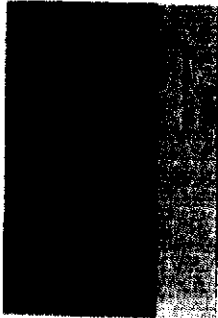
(٨٦) النظر :

(٨٧) النظر :

(٨٨) النظر :

(٨٩) النظر :

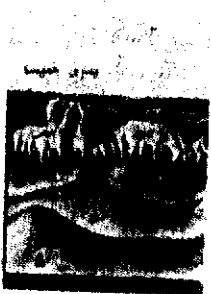
• اصدارات جديدة



• وش الفجر
(مختارات فصول)
يوسف أبو رية



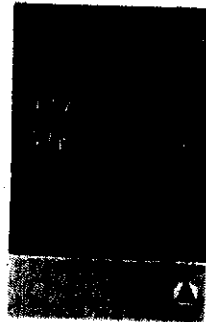
• قيام الدولة العثمانية
(الالف كتاب الثاني)
تأليف : محمد فؤاد كوريهلي
ترجمة : د . أحمد السعيد سليمان



• التمساح والوردة
يسرى خميس

• حرب ٦٧ لماذا؟

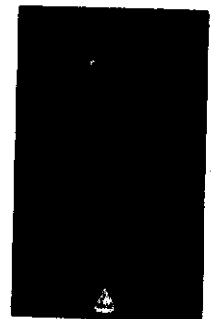
لواء أ.ح . د.م .
محمد فريد السيد حجاج



• أوبريت الدرافيل
(جائزة محمد تيمور
للإبداع المسرحي)
خالد الصاوي

• سقوط أثينا

(المسرح العربي)
حامد إبراهيم



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

التجريب

في نماذج من الالاب الروائى التونسى

مصطفى الكيلانى

(سوريا)



مفاهيم إطلاقية وانصرافها إلى مواضيع يغيب فيها السؤال
وتتحدد نتائجها منذ البدايات^(١).

وتتراكم فضايا المنهج في حيز التعميم الاصطلاحي وارتباك
المفاهيم . فكيف ندرس الرواية المغاربية أو العربية في غياب
عمل توثيقى يضبط أبسط المعلومات المذققة الخاصة بمسرد
العناوين ؟ ما حدود المدونة الروائية العربية أو المغاربية ؟
ما أنماهاها ؟ كيف نتجاوز مقولة المركز والمحيط الإبداعيين
« في دورة الكتابة الأدبية عامة والرواية على وجه
الخصوص ؟ »^(٢) . هل « يمتد مسرد الرواية ليشمل الروايات
العربية الأخرى الناطقة بالفرنسية والإنجليزية وغيرها من
اللغات الأجنبية إن كتبت روايات عربية بتلك اللغات ،
فلنلتم بذلك شتات تراثنا الروائى المعاصر بعيداً عن أى مسبق
إيديولوجى ، ونحرر الروائيين الذين اختاروا الكتابة بلغة
أجنبية من عقدة التشرد والتردد بين المركزين القابعين : الثقافة
الأم وثقافات الشمال ، وننفضهم الظروف الدافعة إلى استخدام
لسان غير عربى للتعبير عن هموم وقضايا ذاتية ومجتمعية
عربية ؟ »^(٣) .

يفترض هذا المبحث ، من البدء ، ربط الصلة بين النص
الروائى والمجتمع الذى أنشأه . فلنن عُد الملفوظ الشعرى مجالاً
للمكان المعتم ، وذلك لنزوع لغة الشعر إلى التجريد
الاستعارى وكثافة الترميز في أغلب الأحيان دون انقطاع عن
الحس والحديث ، فإن الرواية حيز لغوى يكتظ بالتفاصيل
ودوال الأشياء والحركات في إحالاتها شبه المباشرة على واقع
الحياة الاجتماعية والنفسية . إن الرواية - باختصار - ذات
لغوية مخصوصة تؤسس مجتمعةً ولحيل عبر وسائط مختلفة على
مجتمع معروف تاريخياً ومكاناً ...

هل يستقيم دال « الرواية العربية » أو « الرواية المغاربية »
على أساس افتراض مجتمع قومى موجود بالفعل أو مجتمع
« إقليمي » أو « شبه إقليمي » ؟ فتبدو أسئلة الرواية في الأدب
العربى أشد إرباكاً ، من أسئلة أجناس أدبية أخرى ، لما ساذ
من مواقف إيديولوجية وثوقية أثبت تاريخ النقد الأدب العربى
عجزها عن فهم الظواهر الأدبية في سياقاتها التاريخية
والاجتماعية الخاصة ، وانحباسها في أنماط لغوية إقطاعية
قاطعة معرفياً في جُل المواطن ، تتكرر بعنكم الانشداد إلى

١/١

والأدب السردى التراثى عامة ، من ناحية ، ولخط التعاقب
الحديثى المتكرر فى الروايات الكلاسيكية الغربية من ناحية
أخرى .

٣/١

فَلِمَ اهتزَّ « خطُّ التعاقب » داخل الأبنية الروائية العربية
خلال الستينيات ؟ هل يُفسَّر ذلك ببلوغ هذا النمط الحدَّ
الأقصى من النمو إلى أن أفضى إلى نقيضه أو إلى أشكال انتقالية
من الكتابة تسمى « المناخ بعصر روائى قادم ؟

لقد تبينَ لكتاب الرواية التجريبية ونقادها أنَّ غلط التعاقب
علامة « ثبات كاذب » (٧) . . وتعلَّل حاجة الكتابة القصصية
والروائية إلى التجريب بالتوق إلى الحرية ، أسلوباً ومفهوماً ، فى
مجتمعات لا يزال الفرد فيها نكزةً تُحمَل شعارات فردية المفقودة
إنساناً بـ « الديمقراطية » و « حقوق الإنسان » ، فى زمن
تفاقت فيه الهزيمة الحضارية (٨) .

إنَّ تطوُّر الرواية التونسية والعربية عامة من الداخل ،
إضافة إلى الوقائع المستجدة وتغلُّق أفاق الفرد فى مجتمع يحمل
تناقضات تراثه المتبقَّى فيه والجديد الوافد عليه من الشمال
اقتصاداً وسياسةً وفكراً ، اقتضت أشكالاً جديدة من الكتابة
لا يكرِّز أحدها الآخر ، فتتغيَّر ، نتيجة لذلك ، مفهوم وظيفة
الحدث والشخصية والمكان بأشياءه وتفاصيله والزمن السردى
فى توزيع وحداته ، وقد تزامن ذلك مع ظهور وعى جديد
للأجناس الأدبية (٩) .

٤/١

فليس التجريب ، بناءً على ما سلف قوله ، خدعاً يريد
الكاتب بلوغه ، وإنما هو مجال توسط ، بين قديم بلغ حله
الأقصى من التنامى وبين جديد متشظّر ، وذلك فى أنساق
متحرّكة لا تنفصل عن تيار الرواية المُفسَّدة (١٠) الغربية أو
« الجديدة » التى لا تعنى « مدرسة » محدَّدة (١١) بل هى البحث
الدائم عن أشكال التعبير السردى بعفوية يُراد بها مقارنة الواقع
كما هو ، لا الواقع كما يُنظر له شأن العالم الذى ليس حالاً

وأجدُّن أمام هذه القضايا المُستغصية - زاهناً - ولما يستلزمه
هذا النصُّ النقدى من اختصار مدفوعاً إلى التقيد بالرواية
التونسية باعتبارها ظاهرة أدبية محدَّدة فى موضوعها وفى القضايا
التي يمكن إثارتها فى مثل هذا المقام ، يُساعدن على ذلك
اهتمامى بهذه الظاهرة فى دراسة مُطوَّلة (١٢) ، فاقصر على
البحث فى التجريب من خلال نماذج روائية ثلاثة : (ونصيبى
من الألف) - عبد القادر بن الشيخ و (حركات) - مصطفى
الفارسي و (الموت والبحر والجرد) - فرج لحوار . كيف
يُعرَّف التجريب فى الرواية التونسية والعربية عامة ؟ ما صيلة
التيار التجريبيِّ الصاعد بالأدب الروائى الغربى ؟

٢/١

تبدو الرواية العربية ، على امتداد ما يقارب القرن ، غوداً
إلى نشأتها التى يعتقد جُلُّ النقاد أنها مُتصلة بنهايات القرن
الماضى وبدايات هذا القرن (١٣) ، تجريبيةً فى مختلف اتجاهاتها
ومراحل تطوُّرها ، فهى مواصلةٌ للأدب السردى التراثى
القديم وهى الانفتاح فى الآن ذاته على جنس الرواية الغربية
التي أنشأها مجتمع صناعى مُتقدم وطبقة اجتماعية لها حضورها
التاريخى البارز وقيمها الأخلاقية والجمالية . . وقد تزامن ظهور
الرواية العربية مع نشأة « الأنثروبولوجيا » (١٤) فى ارتباطها بالمدن
وبالوقائع المستجدة نتيجة ظهور التجمعات السكانية الكبرى
وصعود الأنظمة الاجتماعية الرأسمالية وانتشار التعليم مقارنة
مع نسبة الأمية المتفاقمة حدَّ العقدين الخامس والسادس من
هذا القرن . . ، لذلك مثل مشروع الكتابة الروائية الناشئة ،
طيلة عقود ، مجالَ تقاطع بين « إحياء » أنماط السرد التراثية
كالمقامة والحديث والحكاية وبين استيعاء أشكال التعبير
السردى عن النصوص الروائية الغربية المُقتبسة أو المُترجمة إلى
العربية ، فكان مشروعاً تجريبياً منذ البداية يبحث باستمرار عن
كتابة روائية عربية مُتفردة كونيّاً . . . إلا أن دلالة « التجريب »
فى حيز الستينيات ، وما يلها ، تجاوز مفهوم الكتابة الروائية
العربية العام إلى موقع تاريخى مخصوص ، مثل مُتعرِّجاً حاسباً
فى مسار هذا الجنس الأدبى ، من النشأة إلى اليوم . فليس غلط
بنية التابع الحديث الذى تنزلُ ضِمْنَهُ نُحْمَل المؤلفات الروائية
إلى الستينيات إلا تجسيماً أسلوبياً للمؤلفة بين خطِّ الحكاية

(ونصبي من الأفق) و(حركات) و(الموت والبحر والجرد) ؟

« دالاً » أو « عابثاً » ، وإنما هو العالم كما يظهر في ذاته دون تأويل مسبق^(١٢) .

١/٢

« لم أنم . يستمر الهذيان في تركيبة الصمت على ورق الصمت وأنا أحلم الواقع »^(١٣) .

بهذه اللغة الشعرية تنقضى رواية (ونصبي من الأفق) ، وكأن ضمير السارد المبصر من وراء الأحداث الناقل لها يمحط اللثام عن ضمير مُتكلم عادة ما يكون حضوره مكتشفاً في الشعر ، هو المباشر لفعل الوصف ، ينقل الحال عبر ملفوظ يفترض مُتقبلاً هو الضمير المتكلم ذاته ، ينقلب عند تشكيل القول الشعري إلى حوار ولا يُعْزَم إمكان مُتقبّل آخر خارج عن سياق ذلك الحوار . ويتقاطع في البنية الروائية الواقع وحلم الواقع كما يجمع المكان بأشياء فضاءين : القرية بامتداد أراضيها والجبل و« فرخ الحياض » و« وسط الدار » و« الكلب » و« شجرة التين » و« الجسد » و« الماء » و« السجادة » و« القباب » و« الخنفة العمومية » والمقص وشجر الزيتون والخبز والعرق والزواوية والمحراث والتراب والحشيش والسوق والطريق الرئيسي والعمود الكهربائي والقنديل الأزرق وسيارة السائحين والمبعد الأثري والمقعد الأسمنتي والرسالة وشجر الصنوبر والدينار وغيرها ، والمدينة بأزقتها والسيارات وروائع التّن والوكالة والغرفة - القبر والحى العتيق والحى العصري والوجوه العابسة المُتعبّة العابثة والنوافذ والأبواب والنباتات الشاهقة والواجهات البلورية . . .

لقد أدرك تنّاب الرواية التجريبية الغربية والفرنسية على وجه الخصوص أن « الشكل » ليس ظاهرة عارضة ، أو عنصراً مُكمِلاً للأثر وإنما هو الأثر ذاته ، يُعرّف به ويتميّز عن غيره من « الآثار » ، و« بالشكل » يستمر بقاء الأثر ويتواصل عبر القرون^(١٤) .

وقد حدّث اختلال نظام السرد التقليدي في الشكل وبه ، دون الانفصال عن موضوع هو في صميم الوجود الإنسان خلال هذا القرن ، يختصره آلان روب جرييه في ما أسماه « الوعي الشقي » (La Conscience malheureuse) ، هذا الشعور المأساوي الذي تولّد في خضم أزمة الفرد المعاصر وسكن الرواية التجريبية وختم تعدّد أشكالها التعبيرية وبحثها الدائم عن مُستقر في سيرورة حركة دائمة لا تتوقف^(١٥) .

فلا تخطط الكتابة التجريبية مُسبقاً لشكل النص ، ولا تختار موضوعه، وإنما هي العفوية التي يُراد بها تجاوز عديد الثوابت واقتحام المجهول لتأسيس كتابة روائية مُختلفة ، وفي ذلك هدم لعدد من الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية إذ يلتقي السرد بالشعر^(١٥) وبالموسيقى^(١٦) ، ويفنون أخرى ضمن جماليات فقرّ التعمّد في الأساليب والتداخل بينها وتُحارب شقّ المفاهيم الإطلاقيّة .

٥/١

تستقطب المدينة المُسافر ، وتبدو « السُفر » الحدث الواصل بين مكانين ، يحيل على « ما قبل » و« ما بعد » ويؤلف بين زمنين : حاضر يُشدّ إلى ماضٍ هو حاضر القرية ، وحاضر يحلم بمستقبل لا يتحقق ، هو الأفق المُغلق في مدينة تقتل في « سالم » الحلم والأمل . ويظلّ السرد داخل الفضاءين سجين « البارحة » ، وهو زمن حبس يومه بالتعمّد ، وإذا حركة النمو رهينة « العودة » إلى ماضى الحلم : « بارحة البارحة - فجر البارحة - بارحة غد » .

إنّ التجريب الروائي في الأدب التونسي مشروع ، وإن اقترن التجريب بتكوين مجتمعى محدد وبأزمة الفردية في مجتمع يسوسه فكر الحزب الواحد طيلة عقود ، فإنه يندرج ضمن التجريب الروائي العربي في خضم أزمة حضارية تصل بين وقائع مجتمعية مختلفة وضمن تيار تجريبي كوّن بمحامل تناقضات الحياة المعاصرة ويحسم بهدم خطّ التتابع الحداثى و« تقطع » السرد واهتزاز المكان وتوتر الشخصيات ارتباك الوجود الإنسانى . . . كيف تتضح سمات التجريب في

لا تقطع الرواية نهائياً مع تشكّل البناء التابعي، إذ توزعت الأحداث في خط يصل بين سابق ولاحق يتوسطها حدّ مثل في نسق التطوّر مُنْعَرَجاً هو السفر. غير أنّ خطة السرد في انفتاحها على أشكال مختلفة من التعبير الفني، «كالحوكاية» (Le récit) والشعر والكتابة السينمائية، استلزمت خروجاً عن مُعْتَاد الصياغة الروائية، وإذا الخط الواحد يهدم ليمرّ السرد عبر حلقات ثلاث، هي مراكز مختلفة تتواصل في نسق النصّ المُجْمَل: ضمير سارد مباشر للحكاية، ينقل الأحداث ويصف أحياناً كأنّ يتفاعل مع بعض أشياء المكان ووقائعه، وضمير مُتَحَنِّب يكشف عنه السارد المباشر في نهايات النص: «كان ذلك حين استيقظت الأم العجوز، هناك في بيت مستطيل، لقصت على زوجها عتوى منامة مُزَعِجَة فَصَرَخَ في وجهها بادية الأمر ثم طشأها قائلاً: إنك تخلمين. فاستسلمت لدليل الليل وحاولت النوم. ولم تنم. ثم اختطفها نَعَّاسُ الفجر»^(١٨) يُضَافُ إلى الساردَيْن ضمير مُتَكَلِّم يُنْكَشِفُ في آخر النصّ وهو العين المُبْصِرة والذات المتفاعلة مُبَاشَرَةً مع الأحداث، تنكشف وتُعلِن من موقعها الفردي الخاص تغلق الأفق ومركز الرؤيا الأوّل: «وأنا أحلم الواقع». وإذا الرواية بنية متوترة يسكنها واقع مُفْجِع، فتكون الكتابة بقطة خالصة يتبدّد فيها الفرح، والشخصيات: سالم والأُم والأب وسكان القرية و«خدوجة» و«الموس» و«عثمان» وغيرهم ذوات مطعونة في كيئونها؛ همّ بالفعل ولا تقدر عليه، أو تشرع فيه وسرحان ما يجرفها الفشل إلى قاع اليأس:

«مطرّة مارس

إمها اللحظة

وحشة الغربة

لم تألف الفرحه...»^(١٩).

إنّ (ونصبي من الأفق) رواية الجريمة، ضحاياها القرى والأرياف وآلاف الفلاحين تشرع أراضيهم ويدفعون إلى النزوح والتشرّد والموت البطيء، هي رواية الحاضر المتأزم رهين وعى إشكالي يرفض رواية «التّمَجْد»^(٢٠) والبطولة الزائفة، رواية المغامرة الفنية، تُحدّث داخل خط التعاقب اهتزازات تُحوّل النسق السردى إلى أنساق والأسلوب إلى أساليب «فالان» الأوّل و«الآن» الثانی وغيرها من العلامات شبيهة بالوحدات

السينمائية تنقسم إلى وحدات صفري في سلك يصل بين المشاهد: «صبح خريف» - «النازل وقد ضمت إلى بعضها على سفح الجبل الصامت» - فرخ حائط فوق وسط «هذه الدّار» - «يختطف الفرح حبات البقايا» - «يلعب الفرح الحبات حذراً» - «الكلب عابء به، يتناحس على مقربة من شجرة التين» - «تسدل من أغصان شجرة التين أشياء وأشياء: فلفل مُشَكَّك، جكاكة»^(٢١)، كما يتضمن الوصف رسوماً تُحَلّ فيها «كيمياء» الحروف تُحَلّ الألوان الزيتية ويحبل ذلك على فنّ الرسم: «تربة صفراء تُحدّث شقوقها... الشقوق أفواه صارخة ترقب تزداد اتساعاً تتخبط فرادى كالسمك إذا اشتد به الحال يخرج على سطح الماء تحسبه العين راقصاً. وتنضمّ الأجزاء إلى بعضها كطيور السبابس تتجمع وحدة...»^(٢٢)، وتتخلّل النصّ مواقف مسرحية^(٢٣) ونصوص شعرية تشبه قصائد من «غير العمودى والحر»^(٢٤).

ذلك هو البناء الروائي في (ونصبي من الأفق) مشروع كتابة روائية مختلفة، تدمير مقصود للأشكال السردية المعتادة، رفض للسائد أسلوباً وفكراً، سياسياً وحضارياً، بحث عن رواية جديدة لا تحاكي الأنماط السردية التراثية والغربية معاً، التجأ إلى واقع الفرد والمجتمع واللغة المنطوقة والمكتوبة، تعبير عن انقضاء مرحلة في تاريخ الكتابة الروائية واستعداد لمرحلة جديدة إذ يهتزّ بناء التعاقب الحداثى بعد أن بلغ هذا البناء حدّه الأقصى من التجريب ولم يعد قادراً على استيعاب الوقائع الجديدة، فكانت الستينيات منزعجاً حاسماً في تاريخ الأدب التونسي والعربي عامة وفي تطور المجتمع، تزامن فيها تهديم أنساق من الكتابة وانهار قيم استطاعت في عقود سابقة أن تغير وقائع وتشنّ العزائم وتدفع إلى المقاومة والتضحية وتؤسّس «دولة» أو «دولة وطنية».

وتظل أزمة الفرد ضمن المجتمع المُعْطَل المُلَمَّع المشترك بين الأدب الروائي في تونس وفي غيره من البلدان العربية، وهي المجال الذي يصل الأدب الروائي العربي التجريبي بتيار «الرواية الجديدة» الغربية.

الجزائري ، و « مجازر فيننام وفلسطين » ، وإذا مأساة « قحطور » دلالة تجمع بين الخاص والعام ، بين الوطني والقومي والكوني معاً .

ويتواصل التيار التجريبي الصاعد في الأدب التونسي خلال السبعينيات والثمانينيات دون إقرار تنظير نقدي ، يربط بين اللاحق والسابق .

٢/٢

أما « ألم » - واجهة الرواية الثانية - فإنه لفظ يخضع هو الآخر لتقنيات التفكير ، وداخل « الألف » و « اللام » و « الميم » تتكشف مُعرِّفات أخرى « لقحطور » وزوجه في عيد الأضحى ، ويكتمن الرمز الحكائي علامات الحرية المقموعة .

ظهرت « حركات » خلال السبعينيات (٢٥) شكلاً آخر للتجريب ، فهي مغامرة اختار لها صاحبها اللغة أرضية لتشكيل البناء وإثارة القضايا السياسية والحضارية والتفكير في « الفرد » ، « المواطن » - في لغة الساسة ومُحترفي الأدبجة - ذلك المخاض المقموع .

ويتنقل السرد الروائي من « الحروف » إلى « الحركات » لتكتشف الأحداث ، وكان نبض الحياة يشتد فيسفر بناء السرد بتعدد نصوصه وتداخلها عن وقائع أخرى وطنية وقومية وكونية ، عن حالات ومواقف تتردد بين التصريح والإمضاء . ويبدو السارد في كل المواقع لاعبا باللغة ينتقل بنا من حرف إلى آخر ومن حركة إلى حركة أخرى . انطلق السارد من « التفتح » - في باب الفتح - وإذا « فتح » سياق لغوي يفضح في تداعيات السرد وعفوية الكتابة واقعا سياسيا وحضاريا بلغ أحط درجات التخلف ، وتنفجر المتناقضات دفعة واحدة ، ويواصل باب « الضم » الكشف عن مأساة الفرد والمجتمع والوجود الحضاري . يدور حوار بين « هو » و « هي » ويدان المثقف الحرّ على لسان أعداء الفكر والحرية ، وتكتمل صورة الفاجعة « باب الكسر » حينما يلتقي الحاضر بالماضي والتاريخ بالحكاية . وتؤكد هزيمة العرب في حيز « الكسر » كما يستفحل الخلاف بينهم وتُسفر ملفوظاتهم عن فشل الوحدة وتُعطل الأفق المستقبل .

« دموع - ألم » لفظان تشكّل بهما بناء الرواية - المشروع ، تفكّكا لبُعج البناء « بروائح » الحياة والموت البطيء ، وتلتقي الحروف بالحركات في أنساق دلالية سردية تختلف وظيفيا عن الأنساق النحوية ، فيكون « الضم » و « الفتح » و « الكسر » و « السكون » أبواباً - علامات - تقسمت الرواية إلى « حروف » و « حركات » ، فكانت حركة السرد تنقلنا داخل عناصر النظام اللغوي : من اللفظ إلى الحرف ومنه إلى الحركة في تواسُجٍ مظهرى يُحفّي توتر بنية سردية وارتباك مجتمع وقيم . . وإذا « دموع » مشهد عام يتهدّم لتنفصل الحروف عن بعضها البعض . ف « الدال » « داء » و « الميم » « موت » و « الواو » جوع و « العين » سجن ، فتكون « الدموع » حيزاً دلاليا يتضمن مأساة مجتمع يشد الحرية ولا يدركها خلال السبعينيات ويفتح اللغوي على المجتمع ليظهر « النزوح » من جديد مُواصلة - هي وليدة المجتمع الواحد - « لنزوح » « سالم » في (ونصبي من الأفق) ، كما يظهر الفقر والجوع والكبت والمُحاكمة ، وتتضح بعض ملامح شخصية « قحطور » في (الجبل الأحمر) حيث المساكن « القصديرية » والبطالة وبعض المهن الرثّة وعذابات مئات الفقراء . ويبدو وضع « قحطور » جزءاً من واقع وطني يضيق ويتسع هو تونس وهو المغرب العربي وهو الفضاء القومي إذ يلتقي - عبر التذکر - كفاح تونس بالقضيتين الجزائرية والفلسطينية ، فيشار إلى فقر ساكني « الجبل الأحمر » وإلى « الأمريكان » و « سكان » الريف

ويُعد باب « السكون » الجزء الثالث من « حركات » ، إذ تعد حروف « دموع - ألم » وحركات الفتح والضم والكسر يفضى السرد إلى محطة أخيرة . . وتُختتم أنساق السرد المختلفة بـ « الحرافة » تتضمن ، بأساليب رمزية ، أسباب الانحطاط في مجتمع الرواية وفي غيره من المجتمعات المتخلفة .

لقد تغير في « حركات » مفهوم السرد الروائي الخاضع لنمط التعاقب الحدسي إذ حلّ الزمن اللغوي والذائق محل الزمن

الزمن الغائر في الوَحْل نادرة إطلالات الأمل في نفق السماء
عندما تعنكر الأرجاء وتغيب .. (٢٩).

يولد « محمد الجرد » في الكلمة وبها .. يتعثر السرد عند
البداية كأنه المخاض العسير يصل بين قديم حادث وبين مُمكن
قابل للتحويل إلى وضع الحدوث .. يتعثر القلم ثم تكون
الولادة بالمرأة ووجه « بربازا » الطالع فيها ، ذلك « الآخر »
الذي انفتحت عليه الذات وبعثت جارف فأبصرت فيه قوة
الإرادة ونهض التجدد والفعل وتبقي الحياة : « وتضحك بربازا
بصوتها الأجنبي فَيُخِيلُ إِلَى أَنَّ أركان اللَّيْلِ البهيم اهتزت تحت
وقائع إعصار .. » (٣٠).

ينطلق السرد من جريمة يلفها بعض الإلغاز : جثة قتيل ،
والبعث جابر ، والقائل مجهول وتجادب « مُحمداً » « بربازا »
الفتاة الغربية يسحرها الفاتن وأسرارها الكثيرة و « منجية »
الزوجة وابنتها « أميرة » ، وكان الصراع على أشده بين ثقافة
جديدة اقتحمت منزل « الكاتب - الشخصية » في آخر الليل
وبين ثقافة موروثه مغلقة ، وإذا « بربازا » شاسعة كالبحر تحمل
أسرارها وعمقه وسحر امتدادها ، و « منجية » ضيقة كالجسد مُتعلقة
بالدوائر ، تخاف من البحر ولا تُريد الرحيل ، وتبدو
« أميرة » ، سليله منجية ، إمكاناً للحرية بعيداً عن اغتراب
« بربازا » وسجن « منجية » : « ثُمَّ خَرَجَتْ إِلَى مِنَ الْبَحْرِ
وخرجت إلى أميرة من وراء الأسوار .. » (٣١). يتعلم « محمد »
الكتابة من بربازا ، ويخوض رحلة الكلمة عبر المرأة والليل
ووجه « بربازا » الساحر ، إلا أن الكتابة في مدينته خطر والقلم
سلاح يُرْجَب « السادة » فَتُشْعَدُ « السكاكين » استعداداً ولعيد
الاضحى - المذبحة .

يتخفى السرد في بدايات النص داخل فضاء شعري لا يدع
الأحداث تتمدد خارج مدار الذات الشاعرة ، هي اللغة يعبها
و السارد ، ويبحث له داخلها عن سبيل خاص يبدد به كثافة
الوجود ويتمثل أرضية السرد الخاصة بعيداً عن « أقبية التجريد
المُضنية » و « الواقعية المحض » (٣٢) ، وكأن « الأوراد » في جزء
و المعالم الكبرى « من النص الروائي بدايات شعرية يتحسس

الأفق الظاهر ، فكائنات الواقعية في النص الروائي محاربة
للتجريد والتبسيط في نقل الأحداث ووضعها في سلك منظم
تتواصل حلقاته تبعاً لنظام العلية المُخادج ، وإذا الكتابة فعل
لغة يعاد اكتشافها ويقتبس عن ألفاظها وأصواتها و « حركات
إعرابها » ، في النحو القديم تصميم مُفْرَد لا يُعيد شكلاً آخر
ولا يمكن أن يتكرر في تجريب روائي آخر ، هو ذات مُخصوصة
تمثلت في مشروع ينسف عديد الثوابت الأسلوبية ويغامر في
تشكيل لغة سرديّة تبحث لها عن موقع وَسْط ، بين الفصحح
والعامي ، دون أن تكون مؤلفة بينهما ، وإنما هي لغة ثالثة - إذا
جازت العبارة - تشق طريقها بين الموروث والحادث لتمارس
حريتها وتعبّر عن فرديتها داخل الأنساق اللسانية العامة ،
ويُساعد على ذلك مفهوم جديد للأدبية يُعيد النظر في أجناس
القول الأدبي ، فيتواصل السردى والشعري في بعض المواطن :
« أنا الوعى » أنا القوة « أنا العاصفة » أنا دموع الجبل .. هراء
جُبني في لون الحلاج .. في لون الإيمان .. الحق .. أنا
الزمان .. أقسم بالدم .. بالجلبل .. بالشمس .. بالقمر ..
بالأرض الريشاء .. بالنور والنواز إلى نائير وإن الحق في
قميصي .. بيكي الحرية ! » (٣٣) ، كما يقترن التجريب بالتجربة
والحلم بالواقع والحرفة بالتاريخ .. إن (حركات) وجه آخر
للتجريب في الأدب الروائي التونسي ، وهي مُخطط موجز
لأعمال روائية مستقبلية تهدف إلى تحقيق نقلة حاسمة في تاريخ
الكتابة الروائية التونسية والعربية عامة .

٣/٢

أما رواية (الموت والبحر والجرذ) لفرج حوار فإنها العلامة
الثالثة في نهج الرواية التجريبية في تونس ، يستمر وهي اللغة
وتُحدى وقوانينها ، المجحفة أحياناً في هذا النص الروائي :
« ماذا أفعل يا عم حسن » وأبواب اللغة موصدة أمام
القلم ؟ (٣٤) .. فاللغة هي المُعْزَق الأول أمام الكتابة
المتحررة لأنها « إقطاعية » قاطعة و مُسلطة » « إرثية » ، اقترن
وجودها بواقع فكر ومجتمع وحضارة : « أصبحت جثة من
طول ما عاشرت الجثة ومن طول ما كتبت عن الجثث والعفن
والتردى » (٣٥) ، إلا أن الكتابة لا يمكن أن تُحدث خارج هذه
اللغة ، لذلك يكون فعل الكتابة مُضَانَكَةً لقوى الدمار والهدم
ومحاصرة الفكر والحرية وبحثاً دائماً عن أفق : « كثيرة رحلات

مؤسستها^(٣٦) إلى كتابة مغامرة يسكنها قلق الانتهاء إلى مجتمع مهزوز تفاقمت تناقضاته ، فلم تعد الرواية تُعَدُّ أساليب فحسب ضمن نمط بناء واحد يتكرر بل هي التعدد الأسلوبي المُقْتَرَن بتعدد الأبنية ضمن أدبية روائية تتجاوز ذاتها باستمرار .

٢/٣

لقد أدرك الروائيون الثلاثة أن اللغة هي الفضاء الذي يتشكل النص الروائي ضمنه ، ولا يكون البناء مخصوصاً إذا لم يقتحم الكاتب مجالات الممكن التعبير فيها انطلاقاً من اللفظ ومروراً بالتركيب النحوي والجملة السردية ووصولاً إلى مجمل البناء السردى . فاللغة في (ونصبي من الأفق) سجلات مختلفة تعكس مستويات التعبير والتداخل في حياتنا اليومية والأدبية الثقافية بين الفصحى والدارجة والفرنسية ، وهي لغة السرد والشعر والسينما والرسم والمسرح ، أما لغة (حركات) فلإنها الحفر داخل ذات اللغة الفصحى مُثَلَّة في الأصوات والألفاظ دون الانفصال عن الدارجة وبعض الكلمات الأجنبية التي أمست تابعة للغة التخاطب اليومي ، وأما لغة (الموت والبحر والجرد) فلإنها ، وإن استقرت في مدار الفصحى ولم تفتتح على الدارجة ، تخطت غلبة الفصحى المُغلقة على ذاتها وتدفقت مع حالات السارد الطارئة . . . فتتضح الكتابة في الروايات الثلاث مُضائكة للحرف ورفضاً للتكرار الأسلوبي . غير أن اللافت للانتباه عند المقارنة بين النصوص الثلاثة كثرة الأشياء ودواها في (ونصبي من الأفق) في حين يتناقض حضورها في (حركات) . بليل السارد إلى تشكيل نصه اعتماداً على هندسة اللغة في حرفيتها المباشرة ، وتكاد أن تختفى في (الموت والبحر والجرد) للتجريد الذهني المُهَيِّن على خطة السرد وأساليب إيصاله .

٣/٣

ويُعدُّ البحث عن لغة جديدة في صميم مراجعة أدبية والنزوع إلى أدبية مُغامرة تبيح فتح الرواية على الشعر ومختلف الأجناس الأدبية الأخرى والفنون . فتتعدّد سجلات اللغة وتقنيات السرد ضمن مشروع كتابة جديدة ، هي نتاج مختلف الأجناس الأدبية في سياق السرد الروائي وثمرة التعدد الأسلوبي . وإذا الرواية نص جامع قادر على إدراك وقائع الحياة

بها السارد المُزدوج : « قال قائل - قُلْتُ » ، طريقته نحو لكتابة السردية ، ويختفى ضمير السارد المتكلم وراء ضمير مباشر للحدث ، فيتخلص بذلك حضور الشعر في « الفصل الأول »^(٣٧) دون أن يتحرر السرد من الارتباك نهضة عصرية الكتابة ورفض المواضيع الجاهزة والتخطيط المسبق . ولئن تغلب الحدث على الحال في مختلف فصول الرواية فإن الحال هي مبعث السرد والدلالة العميقة التي نسكنه ، وهي المُستَظْهِرة أسلوباً في آخر النص إذ يستعيد الشعر حضوره المكثف في الفصل التاسع والآخر^(٣٨) ، ويتأكد طابع الرواية الشعرى بعد فصول من التجزئة الحدثي والتفصيل . ولا تخلو مجمل الفصول من تأثيرات الشعر لتتوق اللغة إلى المُعْجَم واختفاء الأشياء في غمرة الحالات إذ السرد حركة ذهنية قلما تحيل على مكان وأشياء مكان ، فهي المشروع الذي يُخطّط لمستقبل كتابة جديدة مُتحررة من شق « الأنقاض » السردية والثوابت الأسلوبية ، لذلك أمكن القول إن « الموت والبحر والجرد » تبشير آخر في نهج الرواية التجريبية التونسية بكتابة روائية مُمكنة لم يتحقق منها إلا القليل ، هي رواية السؤال تُضاف إلى روايات تجريبية عربية ظهرت في العقود الثلاثة الأخيرة ، تُثير قضايا الأسلوب وحرية الفرد والجموعة والمستقبل انطلاقاً من حاضر مُفْجَع .

١/٣

تشابه الروايات الثلاث من حيث هي نصوص - مشاريع ، تُخطّط لمستقبل كتابة روائية تختلف عن الموروث السردى وعن أنماط الرواية التقليدية الغربية ، وهي ، في البحث عن الخصوصية ، تلتجئ إلى واقع المجتمع والفرد فيه لِتُسْتَوْجى منه أشكالاً متعددة من السرد . وعلى هذا الأساس أمكن دراسة تاريخ خاص ، ليس أحداثاً تُنْقَلُ بأسلوب تقريرى باهت ، ولكنه التاريخ الذي اقترن بصعود جنس الرواية بعد هيمنة القصيدة ، إلى نهاية المنتصف الأول من هذا القرن ، وقيم أدبية جديدة تؤرخ لمرحلة في تطور الأدب التونسي والعربي عامة ، هي مرحلة السرد الروائي ، استلزمته تركيبة مجتمعية تحولت من « دولة المجتمع » إلى « تخصيص الدولة »^(٣٩) ، وإذا الرواية تفرّ من نفوذ السلطة التي استخدمتها لأغراض دعائية وإيديولوجية مباشرة عند تأسيس الدولة وترسيخ

المجتمعية والإنسانية عامة ، ونحن على مشارف القرن الواحد ٤/٣

والعشرين ، وعلى استيعاب أدق الحالات والمواقف ومقاربة أدق أشياء الوجود ، فتكون « ملحمة » عصر لا طبقية مخصصة ، ونظاماً غلامياً يجعل « اللغة » في حوار مع أنظمة علامية أخرى بصرية في أغلبها اكتسحت وسائل الإبلاغ في حياة الإنسان المعاصر ، فلم يعد الجنس الأدبي الواحد قادراً على التعبير عن أشياء هذه الحياة وقضاياها وعلى الاستقرار في « نمطية » محددة كأن نقول النثر أو الشعر . إن الأدبية الناشئة التي أقرت التجريب رافضة لمقولة الأجناس التقليدية ، مدركة لواقع التداخل بين مختلف أساليب القول الأدبي والفني عامة ، وهي حريصة لذلك على تنوع أدوات الكتابة ، كأن يستخدم عبد القادر بن الشيخ بعض تقنيات الكتابة السينمائية والمسرحية ويتنقل مصطفى الفارسي عبر أنسجة نظام اللغة العربية ويتردد فرج لحوار بين السرد والشعر . . .

وَيَمُي الثلاثة أَنَّ الكتابة الروائية مُحَاذِيَةً للتكرار والرداءة ، وإذا « الجريمة » و « وحى الجريمة » والمقاومة بالحرف دلالات تطفو على سطح النسيج الحدسي وتعمق في الروايات الثلاث ، ولئن تعددت أساليب الإنصاح عنها واختلفت فإن واقع الجريمة مشترك ومُرتكِبُها ذاته لا يتغير ، والصحة ، وإن بدت مُجرَّدة في بعض السياقات السردية ، هي نفسها تحيل على واقع الفرد المطعون في فرديته وعلى واقع مجتمع يشهد الحرية ولا يُذكرها ، يتوق إلى التقدم في مختلف ميادين الحياة ، ويظل « التقدم » شعاراً يُحْتَرَفِي السياسة والأدلة ، سَرَاباً لا يُذْرَك ، وتُمَكِّث في آفاق النصوص الروائية الثلاثة فكرة المشروع أسلوباً ومَثَلاً سياسياً وحضارياً وحُلُمَ التغيير والتفرد الذي به تكون الرواية التونسية ، ضمن أفضيها المغارب والعربى ، فاعلة في سياقي كون . .

الهوامش

- (١) نرجس ساحة النقد الروائي بعنوان بحوث نوهم بالاطلاع على أجمل الروايات العربية وتوسع من آفاق الدراسة ، ويقض لنا عند القراءة انجاسها داخل منظور انتقالي يتنفس في اختيار الروايات المدروسة ، وتختلف هذه البحوث وراء مواضيع مُصَمَّمة كـ « الواقعية في الرواية العربية » أو « المكان » أو « الزمن » أو « الريف » أو « المدينة » أو « عقدة أرويبا » . .
- (٢) أشير إلى بحث لي بعنوان : أسئلة في نقد الرواية العربية (مرفون) قدم في ندوة (اتجاهات الرواية العربية) بالتعاون بين بيت الحكمة ، قرطاج ، ومعرض تونس الدولي للكتاب خلال مايو ١٩٩١ .
- (٣) المرجع السابق .
- (٤) مصطفى الكيلاني ، إشكاليات الرواية التونسية ، من الفناء إلى ١٩٨٥ ، بيت الحكمة ، قرطاج ، ١٩٩٠ (إشراف الدكتور محمود طرشونة) .
- (٥) حديث حمسي بن همام لـ محمد المولحي .
- (٦) وكانت الأنتلجسيا العربية قد تكونت في النصف الثاني من القرن الماضي وشكلت تجمعات في عدد قليل من العواصم والمدن العربية وفي طليعتها القاهرة والإسكندرية وبيروت . . . خالدة سعيد ، حركة الإبداع . . . بيروت ، دار العودة ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، ط ٢ ، ١٩٨٢ ، ص ٢٠٣ .
- (٧) نسير دون حصر إلى عز الدين المدني وإلياس خوري .
- القصة هي : « مادة موحدة لا يرى فيها مقدمة ولا عقدة ولا خاتمة ، وهذا هو لقيض القصة التقليدية » ، وهي : « ميدان حر لا سببية فيه ولا حتمية بل (هو تعاقب - منفصل) . . . عز الدين المدني ، في الأدب العربي ، الحركة التونسية للتوزيع ، ١٩٧٢ ص ٥٣ - ٥٤ .
- « النظرية التطورية التي جاءت ولادة عصر السيطرة البروجوازية المطلقة ، لنهار اليوم ، مع انهيار هذه الطبقة والحدارها وانحطاط قيمها التي أصبحت مجرد غطاء شفاف لممارسة القمع الاجتماعي . التطور المتناسق هو وليد لبات اجتماعي نسي ، أو بتعبير أدق ، هو وليد نظرة ثابتة إلى هذا الواقع الاجتماعي ، وهو بهذا المعنى لا يمكن أن يكون واقعياً ، رغم وجود شخصياته المقننة داخل الحقل الروائي . إلياس خوري ، الذاكرة المفقودة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ١ ، ١٩٨٢ ، ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

(٨) ... لكن فجأة يونيو ١٩٦٧ جاءت لتعمد بالدم ميلاد المجتمع — البطل الإنشائي، أي لتعمد زمن الرواية العربية لا بما هي ملحمة تستوعب الصمود البرجوازي كما في الغرب، بل بما هي صيغة مفتوحة على كل الأشكال، تلاحق مشاهد السقوط المذموم وانتهيار الموضوعات وتقنيات الهويات وأشلاءها... محمد برادة «رواية عربية جديدة» من الرواية العربية، واقع وأقاليم تأليف نخبة من الروائيين العرب، دار ابن رشد، ط ١، ١٩٨١، ص ٦ — ٧.

(٩) «الرواية العربية في تجريرتها وتجاربها حاولت أن تستعمر جميع الأشكال الممكنة والمفضلة. عادت إلى الموروث الشعري ومرجعه بالحياة، حاولت الرواية التسجيلية شبه المباشرة أو استعارات شكل الرواية العربية الجديدة وشبهتها .. ولكنها بقيت وكأنها على أبواب انقحام مغامرتها، أو كأن مغامرتها الخاصة لا تزال تنتظر انفجاراً ما في بنية التعبير، انفجاراً داخل المواجهة بين الموروث الشعري والتأثر بالعجائب الأدبية العربية». إلياس مخوري، الذاكرة المفقودة، ص ١٨٦.

(١٠) "Anti-Roman, un des traits les plus singuliers de notre époque littéraire, C'est l'apparition, ça et là d'œuvres vivaces et toutes négatives qu'on pourrait nommer des anti-romans (Sartre 49) ...", "Robert", dictionnaire des mots contemporains "Les usuels du Robert", Paris ...

(١١) "Si j'emploie, volontiers dans bien des pages, le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens, il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer au de créer de nouvelles relation entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. . ."

Alain Robbe Grillet, Pour un nouveau roman, Les Editions de Minuit, 1963, p. 9.

(١٢) "Le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est tout simplement. C'est là en tout cas, Ce qu'il y a de plus remarquable. Et soudain cette évidence nous frappe une force contre laquelle nous ne pouvons plus rien. . .", Pour un nouveau roman, p. 18.

(١٣) "Quant à tous grands romanciers depuis de cent ans, nous savons par les journaux et leurs correspondances que le soin constant de leur travail, Ce qui a été leur passion, Leur exigence la plus spontanée, leur vie, ce fut justement cette forme, par quoi leur œuvre a survécu. . .", Pour un nouveau roman, p. 44.

(١٤) "Mon corps peut-être satisfait, mon cœur content, ma conscience reste malheureuse. J'assure que ce malheur est situé dans l'espace et le temps, comme tout malheur, comme toute chose en ce monde. J'assure que l'homme, un jour, s'en libérera. . .", Pour un nouveau roman. p. 67.

(١٥) "... En lisant divers grands romanciers, J'avais eu l'impression qu'il y avait là une charge poétique prodigieuse, danc que le roman, dans ses formes les plus hautes, pouvait être moyen de résoudre, dépasser ces difficultés, qu'il était capable de recueillir tout l'héritage de l'ancienne poésie. . .", Michel Butor. Répertoire II Les éditions de Minuit, 1964, p. 7.

(١٦) "Musique et roman s'éclaircissent mutuellement. La critique de l'un ne peut plus éviter d'emprunter un partie de son vocabulaire à celle de l'autre Répertoire p. 42.

(١٧) عبد القادر بن الشيخ، ونصيب من الألق، تونس: دار الجنوب للنشر، ١٩٨٤، ص ٢٢٨ وقد صدرت الرواية لأول مرة عام ١٩٧٠ عن دار سيريس للنشر.

(١٨) المصدر السابق، ص ٢٢٨.

(١٩) المصدر السابق، ص ٥٨.

(٢٠) ورد هذا المصطلح في مقال القصة التونسية منذ الاستقلال للشهيد صالح القرماوي، حريات الجامعة التونسية، عدد ٢، ١٩٦٥.

(٢١) ونصيب من الألق، ص ٣٧.

(٢٢) المصدر السابق، ص ٧٧.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٩٩ — ١٠١.

(٢٤) تشير إلى أشعار محمد الحبيب الزناد والطاهر الهمامي التي ظهرت بمجلة الفكر والمجلد الثقافي في أواخر السبعينات ومطلع الثمانينات.

(٢٥) مصطفى الفارسي، حركات، الدار التونسية للنشر ١٩٧٨.

(٢٦) حركات، ص ٢٦.

- (٢٧) فرج لحوار، الموت والبحر والجدة، دار الجنوب للنشر، ١٩٨٥، ص ١٨٠.
- (٢٨) المصدر السابق، ص ١٤٥.
- (٢٩) المصدر السابق، ص ٢٦٤.
- (٣٠) المصدر السابق، ص ٧٦.
- (٣١) المصدر السابق، ص ٩٣.
- (٣٢) قلت: أقية التجريد مضنية خطراً، والواقعية المفضة التحررة بين فكي الظواهر والتحليل والمحو ص ٤٥. المصدر السابق، ص ٤٥.
- (٣٣) هو بعنوان: (المهد والبعث).
- (٣٤) هو بعنوان: (اللحد والقيامة).
- (٣٥) نكرر استخدام المصطلحين في كتاب المجتمع والدولة في المغرب العربي للدكتور محمد عبد الباقى الهرماسي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط ١، ١٩٨٧. الفرق بين أوائل الاستقلال واليوم هو الفرق بين زمن يمكن وصفه بزمن دولة المجتمع *Etatisation de la Société*، أو زمن دولة الخواص *Privatisation de l'état* (أو «تخصيم الدولة»)، ص ١٣٠.
- (٣٦) أشهر إلى عديد من روايات الخمسينيات والستينيات في الأدب الفرنسي: وهي روايات تتجدد نظام السلطة الحاكم وتندرج ضمن ما أسميته «الرواية التقليدية» في إشكاليات الرواية الفرنسية، بيت الحكمة، ط ١، ١٩٩٠.

إيديولوجية بنية القص :

لطيفة الزيت نموذجاً

فريال جبوري فزول

(العراق)

« لجنة الدفاع عن الثقافة القومية » التي تصدر مجلة (المواجهة).

وعلى الرغم من التقلبات التي حدثت في السياسة والاقتصاد والثقافة في مصر خاصة وفي الوطن العربي عامة ، فقد بقيت لطيفة الزيات مناضلة ملتزمة وملتصقة بنض الناس وهواجس الجماهير . وهذا لا يعنى أن ما مرّ من الأحوال والزلازل على العرب وعلى العالم لم يترك بصماته وآثاره على خطابها النقدي والفكري والإبداعي ، ولكن هذا التغيير في خطابها ينبع من تحول الظروف التاريخية والملابسات السياسية والاقتصادية ، ولا ينطلق من تعديل الموقف أو تحريف القناعة . فولاؤها للإنسان المقهور وللإستقلال الوطني وللعدل الاجتماعي راسخ وثابت . أما التغيير فهو كيميائيات التحقق والإنجاز والمواجهة في ظل الواقع والسائد والجاري . إن انحراط لطيفة الزيات في الدفاع عن العالم المهيمن عليه ورؤيتها للاشتراكية نهجاً للمجاوزة لم يكن عقائدياً أو دوجماتياً إلى درجة لا ترى فيها أخطاء الأنظمة الاشتراكية

بدايةً لماذا لطيفة الزيات نموذجاً في بحث عن إيديولوجية البنية الروائية والقصصية ؟ باختصار شديد ، لأن المبدعة لطيفة الزيات تشكل بالتزامها ثابتاً سياسياً وموقفاً مبدئياً لا يتزعزع ، وبإبداعها الروائي والقصصى تقدم متغيراً فنياً يبلور الفوارق الإيديولوجية بين مرحلتين تاريخيتين متباينتين ، فالثابت عند لطيفة الزيات بشكل الأرضية المستقرة التي تمكننا من إجراء دراسة في متحولها الأدبي .

تتميز لطيفة الزيات بكونها شخصية عربية ، مصرية ، وطنية ، تقدمية ، أصيلة ، عاشت هموم الوطن العربي وساهمت في صياغة خطابها الإبداعي والفكري والنقدي والسياسي خلال ما يناهز الأربعين عاماً الماضية . فهي أستاذة النقد الأدبي في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها في كلية البنات بجامعة « عين شمس » القاهرة . كتبت الكثير من الأبحاث حول الأدب الأمريكي والإنجليزى والمصرى والنسائى . كما أنها مناضلة معروفة ، وسجينة رأى وضمير . وهى حالياً رئيسة

وعبها العميق بالمتغيرات التي تفرض واقعاً مختلفاً وبالتالي مواجهة مختلفة . فهي لا تتصل من إيمانها بالعالم الثالث والاشتراكية في عالم وزمن يشتم بالاثنين ويسقطهما من حسابه ؛ كما أنها ليست منفصلة لتصر على إيمانها دون التساؤل عن ماهية ما هو كائن .

ولهذا يصلح إبداع لطيفة الزيات نموذجاً للبحث في دلالة الشكل وإيديولوجية البنية لأن المؤلف هو هو أو على الأصح هي هي ، ولكن الزمان في الثمانينيات والتسعينيات ليس ما كان عليه في الخمسينيات والستينيات . وما يسهل أمر الباحث أن لطيفة الزيات لا تنشر أدياً إلا عندما تحسّ بأنها قامت بنقطة نوعية . فإقلالها راجع ، إلى حد كبير ، إلى رغبتها في ألا تكرر ذاتها بإعادة إنتاج النموذج نفسه من خلال عمل لاحق . فبينما نجد عند أديب غزير الإنتاج مثل نجيب محفوظ أو حنا مينه روايات عديدة يمتد في بنائها الروائي نموذج فني يكاد يكون واحداً ، ولا نلمس تطوراً في فن القص إلا ببطء وعبر تراكم أدبي ، نجد النقطة عند لطيفة الزيات ملموسة وواضحة ودالة . فقد كتبت عمليتين إبداعيتين — شهد الجميع بتميزهما وتباينهما — وهما رواية (الباب المفتوح) (١٩٦٠) ومجموعة (الشيوخوخة وقصص أخرى) (١٩٨٦) (٣) .

وبفصل بين نشر هذين العملين الرائعين حوالى ربع قرن من التحققر السياسي والإحباط القومي والانفتاح الاقتصادي الاستهلاكي والتطفل الشفاف وتراجع القيم الوطنية . ولا بد أن تكون الكتابة في عصر الجزر غيرها في عصر المد ، ولا بد أن ينعكس هذا التغير على الشكل والبنية عند كاتب مرهف لا يكتب من أجل الإفراس بل من أجل الاتصال . ومن هنا تكمن أهمية لطيفة الزيات باعتبارها نموذجاً ومختبراً لدلالة البناء السردى ووظيفته في التعبير والتوصيل .

إن البنية الأدبية وإيحائها الدلالية موضوع عالجه كثير من النقاد القدامى والمحدثون ، العرب والإف

أو إفلاس نهضة العالم الثالث . ولكن انخراطها أيضاً لم يكن مهزوزاً وهشاً بحيث إنها تتنازل عنه بمجرد تفكك المعسكر الاشتراكي وتراجع المد التحرري وتعثر المقاومة .

تقول لطيفة الزيات في حوار مع الأديب العراقي إبراهيم الحبري :

« وكمواطنة مصرية عربية أستشعر حتى النخاع فداحة التبعية ، وأقاوم ، بقدر جهدي ، وتعدد الجبهات التي يتعين على الإنسان أن يقاوم فيها التبعية إلى ما لا مدى ، وأسأله وأنا أرى الناس تتبدل وتتغير من حولي ، وتتقبل اليوم ما لم تتقبله بالأمس تمسحاً مع المتغيرات في الساحة العربية والدولية ، هل اتسع الخرق على الراقق ؟ . . . وأعيش لأرى خريطة العالم يعاد توزيعها مرتين ، مرة بعد الحرب العالمية الثانية لصالح الاشتراكية ، ومرة في الوقت الحالي لصالح الرأسمالية ، ويصير الدور مرتين ، مرة من منظور الاشتراكي ، ومرة من منظور مواطن العالم الثالث الذي ترسخ المتغيرات الدولية من تبعيته ، وتضع على الشماخة قضائاً تحرره الوطني عالقة بذلك حقه في تقرير المصير ، وأسأله بدل السؤال مئات الأسئلة ، وأثبت حتى الموت بحلم الاشتراكية حتى لو لم يكن له تطبيق صحيح على الأرض ، وأذكر بامتنان الانتفاضة الفلسطينية ، والمقاومة اللبنانية لإسرائيل ، وحركات التحرر في أفريقيا الجنوبية وفي أمريكا اللاتينية التي تشتعل معلية إرادة الإنسان الحرة في وجه التصار السائد وضد التيار السائد ، وبعادوني اليقين في غد أفضل للإنسانية ، وأسأله متى تواتها في الوطن العربي رياح الحرية » (١) .

إن أقوال لطيفة الزيات وأفعالها تؤكد لنا صلابه موقفها واستمرارته ، كما أنها تكشف ، بالإضافة ، عن

ولو أخذنا مدينة مثل بورسعيد ، لأهميتها فى رواية (الباب المفتوح) ، مؤشراً لأثر التحولات الاقتصادية والثقافية والسياسية ، لرأينا العجب (٨) . تصور لطيفة الزيات هذه المدينة الثائرة (عام ١٩٥٦) تصويراً واقعياً وملحمياً واحتفالياً ، وهو تصوير يقع فى نهاية الرواية وبشكل غرضها وغايتها :

« كانت شوارع بورسعيد تزدهم بالناس ، أمواج متلاطمة من الناس وكأن البيوت قد خلت من سكانها ، وقذفت بهم إلى الشارع موجة إثر موجة ، لتختلط ببحر مائج من الناس .

وناس يضحكون ، وناس يبكون بالدموع ، وهم لا يعرفون أى دموع هذه ، أهى دموع الفرح بالخلاص ؟ أهى دموع الذكريات الأليمة التى طغت فجأة على السطح يوم الجلاء ؟ أم هى دموع التطلع إلى مستقبل أفضل ؟

وناس يحملون لافتات النصر ، وناس يهتفون ، وناس يرقصون على الوحدة ، وناس يصفقون وملء قلوبهم نشوة النصر ، وملء عيونهم الغد وفى أعماقهم إدراك أن ما حدث كان لابد أن يحدث ، أن ما حدث كان ثمن النصر .

وناس خرجوا يحملون الزهور إلى موتاهم ، ولم تصل الزهور إلى موتاهم ، فى الطريق نشروا الزهور على موكب النصر ، موكب الغد .

فمن أجل الغد مات موتاهم (الباب المفتوح ، ص ٣٤٩) .

هذا الغد الأفضل لم يأت ، بل بالعكس انقلب السياق كى تتحول لوحة بورسعيد الرائعة إلى نقيضها ،

مستخدمين مصطلحات متنوعة ومتشابهة . وكان أفلاطون أول من اهتم بالأنواع الأدبية وميز بين الوصف والتمثيل ونوع ثالث يجمع بينهما . أما أرسطو فقد ميز بين الأنواع الأدبية استناداً إلى الأسلوب . وحديثاً ، ربط ياكوبسون اختلاف الأجناس الأدبية بضمائر اللغة ، فربط بين الشعر والأنا ، والملحمة والهو ، والدراما والأنثى . أما نورثروب فراى فقد ارتأى تقسيمات أخرى للأنواع الأدبية وربطها بالطبيعة وفصولها الأربعة . وقام النقاد والمنظرون الألمان بالربط بين الأجناس الأدبية والمراحل التاريخية والإنسانية كالطفولة والشباب والنضج . وأهم من ربط بين الجنس الأدبى والتطور الحضارى والطبقي هو لوكاتش فى كتابه (نظرية الرواية) بمقولته الشهيرة التى أخذها عن هيجل ، القائلة بأن الرواية هى ملحمة البورجوازية (٤) . كما أن باختين توسع فى هذا الموضوع فى كتاباته النقدية (٥) .

أما العرب القدامى فلم يتعرضوا بشكل منسق لقضية الأجناس الأدبية ولم يهتموا كثيراً بالتنظير فى القصص ، ولكن وعى العرب بأعراض مزيدات الأفعال ودلالة أوزان التصريف معروف . فمثلاً وزن « فاعَل » للدلالة على المشاركة والتكشير ، ووزن « تفعَل » للمطاوعة والتكلف ، ووزن « افْعول » للمبالغة... الخ . وقد قامت كوكبة من النقاد العرب حديثاً بدراسات فى علاقة الشكل بالدلالة والبنية بالإيديولوجية ، منهم ، على سبيل الذكر لا الحصر ، أمينة رشيد وسيد البحراوى ومحمد بدوى من مصر ولحمدانى حميد وسعيد يقطين من المغرب (٦) .

ومع أن المرحلة الزمنية لربع قرن لا يمكن أن تكون حاسمة فى تغير نوعى فى الجنس القصصى ، إلا أنها فترة مكثفة فى تاريخنا الحديث حدثت خلالها تغيرات جذرية فى حياة الشعب ، ولهذا قد يترتب عليها نقلات فى اختيار الشكل تكون لها دلالاتها المصاحبة . وقد أوضح عبد المحسن طه بدر التغيرات المهمة فى روايات لا يفصلها إلا عقود قليلة (٧) .

إن هذه المقابلة بين بورسمعيد في منتصف الخمسينيات وفي نهاية الثمانينيات مؤشر لما حدث من انهيار وتصدع في البنية التحتية والإرادة القومية ، ولابد أن يترك هذا السقوط آثاره على البنية الفوقية بما في ذلك الأدب والفن . ولابد للمبدع أن يتصدى للكتابة ويتعامل مع أشكالها في الثمانينيات على غير ما كان يفعل قبل ثلاثة عقود .

ولكن رصد أى متغير لا يؤدي بالضرورة إلى تحديد علته . هل التغير في الشكل والبناء الروائي راجع للتغير الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، أم أنه راجع لتغير في نفسية المبدع ، فلطيفة الزيات في ١٩٦٠ غير لطيفة الزيات في ١٩٨٦ ؟ أم أن الاختلاف سببه التوجه نحو موضوع يتطلب بالضرورة بناء مختلفاً ، فبين رواية التعلم في (الباب المفتوح) وقصص التذكر في (الشيخوخة ...) فرق في الثيمة الهورية . فهل تنوع البناء وتمايزه يرجع لتغير المرحلة التاريخية أم أنه نابع من اختيار الموضوع ؟ إن هذه التساؤلات لن تخمس برد جامع مانع ، فهي كمسألة الشكل والمضمون ، الموروث والمكتسب ، الفردي والجمعي ، ... إلخ ، فمن المستحيل تحديد أسبقية وأولوية أحدهما على الآخر ، فالجانيان متداخلان ومتشابكان . ولكن بما لاشك فيه أن المبدع — لطيفة الزيات في هذه الحالة — إنسان يحس إحساساً مضيقاً بشعبه وجماعه ، ولهذا فالجو العام الذي تعكسه أعمالها الأدبية مرتبط بالمناسبات العام ولا يقتصر على الحالة الداخلية الفردية المنفصلة عن مسار الأمة . فلطيفة الزيات ليست من الذين ينفلقون أو يتعالون أو يهربون من الواقع ، ولهذا لا يمكن تفسير التطور في إبداعها من خلال العامل الفردي أو النفسي المحض . كما أن لاختيار الهور ، سواء أكان التعلم أم التذكر ، دلالة إيديولوجية ويحدد إلى درجة كبيرة البناء القصصي الذي ينشئه .

وبنية القص لا تعني فقط الحكمة ولا النوع الأدبي ولا الشكل التسلسلي ولا علاقات الشخصيات ، ... إلخ ،

فالمدينة الباسلة أصبحت « ميناء حراً » ، كما يقال ، خشية من تسمية الأشياء باسمها . وفي مقالة نشرت عن بورسمعيد في أواخر الثمانينيات بمناسبة عيد بورسمعيد الوطني وذكرى الانتصار على التحالف الثلاثي (الإسرائيلي — الفرنسي — البريطاني) ، حملت المقالة عنوان « ركود تام وشيخوخة مبكرة » ، وهو يقترب من عنوان مجموعة لطيفة الزيات الأخيرة (الشيخوخة وقصص أخرى) أكثر منه إلى عنوان روايتها الأولى (الباب المفتوح) . ويذكر المقال أنه :

« منذ ١٩٧٤ ... لم تشهد بورسمعيد أية إنشاءات صناعية جادة . . . ومع أن المفترض أن تكون بورسمعيد مدينة سياحية . . . إلا أن شواطئها قد فشلت في اجتذاب المصطافين من خارج بورسمعيد لافتقارها للميزات الضرورية لسياحة الشواطئ . . . وهناك قرية سياحية لا يتجاوز عدد العاملين بها عن ٨٠ عاملاً . . . بينهم عمال كوريون . . . وهي تعتمد أساساً على استقبال أفواج السياح الإسرائيليين . . . ويعانى ميناء بورسمعيد من الإهمال التام . . . والنشاط التجاري هو النشاط الأساسي في المدينة . . . إلا أن المحاكم هناك تتداول حالياً عدداً ضخماً من حالات الشهرب الضريبى . . »

وتعانى بورسمعيد من القصور الشديد في المجالات الخدمية المختلفة . ففي الصحة تناقص عدد المستشفيات العامة عما كانت عليه قبل ١٩٦٧ ... وتعانى الأحياء الجديدة ، وخاصة حى الزهور من غياب الإنارة والطرق المعبدة مما أدى إلى شيوع حوادث السرقة ليلاً وكذا انتشار أماكن تعاطى المخدرات . وتحول شوارع المدينة في الأيام المطيرة إلى برك كما أن مساحات الخضرة القليلة في المدينة مهددة بالبوراء (٩) .

بل تشمل نضافر كل ما سبق . كما أن الإيديولوجية في هذا السياق تعني الدلالات التي تنضج من التركيب والتي توحى بنسق فكري ومنظور للعالم .

*

(الباب المفتوح) رواية تكاد تكون نموذجاً كلاسيكياً في نمطها وتطورها ، فهي مكتوبة في ثلاثين فصلاً وفي ٣٥٣ صفحة . وتنتقل أحداثها من العام ١٩٤٦ إلى العام ١٩٥٦ متباعدة البتلة ليلي محمد سليمان من سن ١١ إلى سن ٢١ . وهي بنت من الطبقة المتوسطة ، تنتهي الرواية بتحريرها وذلك عندما يتطابق وعيها الوطني مع وعيها الطبقي ووعيها النسوي ، أي أن الرواية تقدم ثلاث إشكاليات تعيق مسيرة البتلة : الإمبريالية ، الطبقية ، الجنسية . وعندما تتخلص ليلي منها جميعاً تكتمل تربيتها فتتحقق إنساناً ومواطنة وامرأة . والسرد في الرواية لا يشوبه ارتداد إلى الماضي ولا استباق للمستقبل ، أي أنه سرد تقليدي يفترض التعاقب لا التشابك أو التداخل .

وللرواية محور يتشكل من علاقة ليلي بحسين ، ويمائله محور العلاقة بين أخيها محمود وسناء ، كما يقابله محور العلاقة بين جميلة ابنة خالتها « البورجوازية النزعة » بزوجها .

إن البناء الروائي في (الباب المفتوح) يقدم تشكيلاً مستقراً ونمواً طبيعياً وتسلسلاً منطقياً وانتصاراً للحق والعقلانية في الخاتمة . فالرواية نخاطب قارئاً وتقنعه بأطروحتها ، وهي تفترض متلقياً واعياً وله وقت فراغ ليقرأ ويفكر ، وهو قارئ ما قبل عصر التليفزيون والإعلام المشوّه والتسليية الاستهلاكية . فالرواية تتوجه للعقل والوجدان لتقدم لهما حلاً لمشاكل الإنسان التي لن تزول إلا بانخراطه في الجماعة انخراطاً بناءً .

و (الباب المفتوح) رواية مبنية مثل كاتدرائية قوطية : فيها عظمة وجلال المعمار كما فيها دقة وشاعرية التفاصيل . فهي كالروايات الواقعية العظيمة تقدم بناء

محكماً بالإضافة إلى أسلوب مكثف يعكس سمة من سمات شخصية روائية أو يتضمن موقفاً إيديولوجياً أو يحدد معالم مشهد . فمثلاً تقدم لنا الرواية سلبية ليلي في مرحلة من مراحل حياتها في إيجاز مدهش يجعلنا نفهم آليات القمع الذكوري دون إدانة مباشرة للمجتمع البطريركي :

« ولم تقل ليلي شيئاً — لم يكن أحد ينتظر منها أن تقول شيئاً » (الباب المفتوح ، ص ٢٢) .

وفي موقع آخر نجد تحقق ليلي مفسراً بأدق ميكانزماته :

« ولم تكن كلمات التشجيع والإعجاب هي التي ملأتها بهذا الإحساس وإنما كان هو الإدراك أنها أرادت ، ونجحت في تحقيق إرادتها . وأنها تستطيع دائماً أن تريد وأن تنجح في تحقيق ما تريد » (الباب المفتوح ، ص ٢٤٢) .

وتكشف لطيفة الزيات عندما تصف علاقة ليلي بأستاذها الدكتور رمزي عن موقف التبعية لا باعتباره تخاذلاً ، بل باعتباره خليطاً من الشعور بالدونية والانشداد نحو الآخر :

« كانت ما تزال تعاني كلما واجهت الدكتور رمزي ، نفس الشعور الذي عانته يوم دخلت حجرته لأول مرة ، مزيجاً من الخوف والرغبة والانجذاب » (الباب المفتوح ، ص ٢٤٤) .

كما تلخص لطيفة الزيات موقف الانتهازية ونبريه على لسان إحدى الشخصيات التي تقدم صورة للحياة تجعل من المواجهة عبثاً :

« كلنا نرور في عجلة كبيرة ، والعجلة يتمشى واللى يحاول يعطلها يشطح ،

والشاطر اللى يفهم الموقف واللى يستفيد منه؛
(الباب المفتوح ، ص ٢٨٥) .

وهذه الفقرات نطالها كصورة ، كوصف ، كحوار ، أو كتيار وعى تلتقط ما نعرفه أو نتذكره أو نسمعه ، فهى مستخرجة من كلام الناس اليومى وتصرفاتهم . هى الشعر فى الحياة اليومية ، وهى فلسفة الحياة عند العامة ، وتقوم بالدور الذى كانت تقوم به العبر والأمثولات المصورة على الكاندراليات .

إن معمارية الرواية ليست هيكلية ، أى قالباً يدخل فيه نسيج الرواية . فالرواية تتقدم فى مخطط محدد ، ولكن هذا المخطط يتمدد ويتعرج قبل أن يصل إلى غايته . وتتخذ الرواية من الجدل نسقاً ، فهناك باستمرار « الدعوى » و « نقيض الدعوى » اللذان يولدان « التأليف » ، كما يقول الفلاسفة . فنجد فى تربية لىلى العاطفية تقدماً وتراجعاً ، استيعاباً وانحرافاً ، فهى لا تنتقل بشكل ميكانيكى ومطرود من البسيط إلى المعقد ، من الفراغ إلى الامتلاء ، من الجهل إلى المعرفة . هى تتقدم بشكل جدلى ويظهر نضوجها العاطفى من خلال علاقاتها بثلاثة رجال) كما يلخصها الشارونى (:

« عصام ابن خالتها وأخو جميلة هو حبيبها الأول حتى تبين لها شخصيته الممزقة وحتى تكتشف أنه يعبث مع خدامته فتزورها الصدمة . ثم تلتقى بحسين صديق أختها محمود فتعبد له لرجولته وشجاعته ووطنيته ، ولكن ترددها وخوفها من خلق علاقة لها بعالم الرجال بعد صدمتها العاطفية مع عصام يحملانها على قطع علاقاتها بحسين ، وكان قد سافر إلى بعثة فى الخارج . ثم يظهر فى أفقها أستاذها فى الجامعة الدكتور فؤاد رمزى ، ويسيطر عليها بمركزه وأستاذيته وثقته التى لا حد لها فى نفسه حتى تتورط معه فى

مشروع زواج ، ولكنها ما تلبث أن تكتشف فساد ، وتسعى إلى الابتعاد عنه . ويعود حسين من بعثته ، وفى بورسعيد ، وخلال معركة العدوان الثلاثى تتجدد علاقته بليلا . ومع انتصار مصر على العدوان الثلاثى يتم انتصار الحب ويعود كل منهما إلى الآخر » (١٠) .

وهكذا نجد أن « تعلم » لىلى لا يتم من خلال المناظرة والتأمل ، بل من خلال التجارب . كما أن هذه العلاقات تكتمل وتصل ذروتها عند تقاطع الوجدانى والاجتماعى والقومى من معركة بورسعيد . وكون هذا التطور لا يتم بشكل استطرادى يدل على نسق هندسى يوحى بتحريك إيديولوجى معقوف ولكنه موجه .

فالتطور هنا ليس ديكارياً وتراكيبياً ، بل هو حركى وجدلى . كما أنه ليس مثالياً ومجرداً ، بل هو واقعى وتجريبى . إن هندسته — على الرغم من بعض التذبذب — تشمل مخططاً واضحاً وصارماً ، أى أنها ليست بناءً ميكانيكياً أو عشوائياً ، بل هى بناء منسق تنسيقاً علمياً .

وفى مقابل معمارية الكاندرالية فى (الباب المفتوح) ، نجد معمارية المتاهة فى (الشيخوخة) ، ففيها المسيرة ملتوية والغاية غائمة والتشظى غالب . وكما يقول سميح القاسم فى تعريفه الشعري للشيخوخة :

ضباع موهب

وجهة على يد

تلوب

أسطوانة مشروخة (١١) .

والضباع والتأمل والانكسار المتضمنة فى قصيدة القاسم تشكل ملامح بنية مجموعة (الشيخوخة) . وفى هذه المجموعة نجد قصصاً عديدة تبدو متكسرة

وتحتوى أكثر من مستوى سردي وتنكفيء على ذاتها وتتطلع بحذر إلى ما هو خارجها . والمجموعة تشكل منظومة وإن كانت كل قصة فيها مستقلة عن الأخرى ، إلا أن هناك تكافلاً وتكاملاً بينها يقترب مما فعله جيمس جويس في مجموعته عن دبلن ، حيث كل قصة منها لها استقلالها ، لكن المجموعة تشكل صورة فيسفاثية لمدينة دبلن بشللها الروحي . أما مجموعة لطيفة الزيات فتمثل تردد الشيخوخة وتعثرها بكل ارتباطها المعنوي . وقد أشارت الناقدة سهير فهمي إلى تنوع وتداخل المستويات في تشكيلها لوحدة البناء في (الشيخوخة) ، وذلك بالرجوع إلى تشبيهها بالمعبد الفرعوني :

« فالغنانة الكبيرة لطيفة الزيات تبنى عالماً فنياً فريداً في عالم القصة القصيرة وتبنى قصصها وخصوصاً « الشيخوخة » و « بدايات » وكأنها تشيد معبداً فرعونياً اكتمل على امتداد عصور مختلفة وتداخلت في بنائه مستويات الزمن المتغايرة المتعاقبة فأضحى بناء فريداً مبهرأ شاهداً على مرحلة كاملة من التاريخ تبدو فيها المرأة المعاصرة وقد تحررت من أقنعتها فتعبر عن هزائمها الداخلية ومخاوفها وأدق تفاصيل وجدانها في فترة من تاريخها تتأرجح فيها بين المعرفة الفعلية والسلوك الوجداني القديم المتراسخ في الأعماق » (١٢) .

وتتكون مجموعة (الشيخوخة) من ست قصص في ١٠٨ صفحات: (١) « بدايات » ، (٢) « الشيخوخة » ، (٣) « الممر الضيق » ، (٤) « الصورة » ، (٥) « الرسالة » ، (٦) « على ضوء الشموع » .

والقصة الأولى تشير بعنوانها إلى الوعي بفعل الكتابة ذاته ، فهي بداية المجموعة وعنوانها « بدايات » ، وتحكي قصة علاقة امرأة بحبها الأول . وهي تبدأ بخواطر يومية مكتوبة في شتاء ١٩٧٤ بقلم امرأة عمرها ٤٨

سنة . وترفق بيوميتها بتاريخ ١٩٧٤/١٢/١١ قصة حبها التي ابتدأت وهي في سن ١٨ وانتهت وهي في سن ٢٨ ، والتي كتبت عنها قصة قصيرة بعنوان « حبها الأول » . والقصة المؤطرة هذه عن حبها الأول مكتوبة بشكل شذرات تنتقل من استرجاع اللقاء الأول إلى زمن نهاية الحب وهي في سن ٢٨ . ومن غير الواضح زمن الكتابة هل كان والمرأة في سن ٢٨ أم وهي في سن ٣٨ عند طلاقها . ويعقد كل هذا أن اليومية التي توظف هذه القصة تفتتح بالإشارة الواضحة إلى مكالمات هاتفية مع حبها الأول ثم تستكمل اليومية بعد قصة « حبها الأول » لتصبح الخواطر ، عند ذلك ، تعليقاً وتحليلاً لعلاقة الماضي ، وكثيراً ما يتخللها قطع في التسلسل وانعطاف في التعاقب وفقرات اعتراضية وجمل بين أقواس واستدراكات بشكل ملحوظات . كما أن هناك نقلاً في السرد بين ضمير الـ « أنا » والـ « هي » :

« عواطف سامي تخرجني . أستكثرها على نفسي ، أشعر أنها موجهة إلى امرأة غيبي ، وأني أعتصبها بلا وجه حق . وأنا موجودة وغير متواجدة أكاد أصرخ وسامي يذوب كيانه في كلماته . كفي ، المرأة التي تحبها ماتت ، وأنتحل كلمات الحب لنفسى ولا أصرخ . . . نزهة في كلمات الحب والتزم الصمت .

وتخرج المرأة في الثامنة والثلاثين كما دخلت مغتربة عن ذاتها والآخرين ، مرفوعة الرأس مثتدة الخطوات ، مستغنية بلا اكتفاء ، ما من شيء هز كيانه ولا هي بذلت قطرة من هذا الكيان » (الشيخوخة ، ص ١٧) .

فحتى هذا المقطع من اليوميات يسترجع ما كان قبل عقد . وفي يومية ١٩٧٤/١٢/١٥ نجد أحداثاً ومشاعر نحس بينها بالقطع ، فليس هناك تعاقب سببي ، ولكن وحدة القصص تأتي من تجانس الجو العام وارتباك

المعمارية ، نجد ما يماثلها في (الشيخوخة) ، مع الفارق أن هذه الفقرات محبوك في جسد الرواية لتدعم مبدأ التحقق والتغلب على الصعاب ، وهي في المجموعة مطروحة عرضاً لتشير إلى فكرة الاستمرار على الرغم من التحولات ، فكرة الاستمرار لا النجاح بالضرورة :

« من بين مئات الرجال لا تخطئ المرأة رجلاً أحبته يوماً ، تعرف العناية ظهره والمصل الذي يتوتر مشدوداً في مؤخرة رقبته حتى يميل برأسه ، تميز لون شعره حتى لو مسح الزمن لونه » (الشيخوخة ، ص ١٩) .

وإن صح التعبير فيمكننا بلورة الفارق بالقول إن لطيفة الزيات كتبت (الباب المفتوح) ، بينما كتبت (الشيخوخة) لطيفة الزيات ، بمعنى أن سيطرة المبدعة على العمل الأول تبدو سلطوية وشمولية ، وأما سيطرتها على العمل الثاني فتبدو تجاوبية وطارئة ، ولهذا فهي أكثر إثارة . فالعمل الأول يحمل رسالة ذات صوت جمهوري ورنان بينما العمل الثاني يهمس برسائله ؛ العمل الأول قصيدة كلاسيكية والعمل الثاني قصيدة حدائية ؛ الرواية تقدم بنية لا تتواجد إلا في مرحلة ما قبل الطوفان وما قبل بابل ، والمجموعة تقدم بنية تستجيب لسياف ما بعد الطوفان وما بعد بابل .

وليس التداخل في قصص (الشيخوخة) بين الأزمنة فقط ، هناك تداخل أكثر خطورة بين الفعل والتأمل في الفعل ، بين الحدث والكتابة عن الحدث . فالجزء الأخير من القصة الأولى « بدايات » محكى بشكل يصعب تحديد مضمونه : هل هو الحدث نفسه مسجلاً ، أم أنه الخواطر المكتوبة عن الحدث في اليوميات ؟ إن هذا الغموض بين الفعل وكتابة الفعل يشير إلى هلامية الحدود بين العمل والفكر وفتت من ثنائية الإنجاز والوعي ، وبالتالي من التمييز الصارم بين البنية التحتية والفوقية في الماركسية ، ومن المقابلة بين

كاتبة اليوميات ، الأمر الذي يستوعبه القارئ استيعاباً كاملاً . فالإشارات كثيرة إلى الزمن وفعل الزمن ومستويات العلاقة والشيخوخة . ولا يملك المتلقي إلا أن يعيد النظر فيما يقرأ ليتأكد في أي زمن وفي أية مرحلة كانت هذه الأحداث ، فالأزمنة متداخلة وأساليب السرد متعددة و « أبناط » الكتابة على الصفحة مختلفة من دأكن إلى فاخ ، من كبير إلى صغير ، بالإضافة إلى العناوين الفرعية والأقواس التي تختزن فكرة ما أو خاطرة شاردة . وكل هذا يفرض على القارئ الذي استكان إلى القراءة السهلة ، إلى النص الاستهلاكي والإعلامي ، أن يتوقف ويجهد نفسه في التماس خيوط القصة . والعمل يدفع القارئ إلى التعامل تعاملاً واعياً لا بالأحداث والحب الأول فقط وإنما بفعل استرجاعه وبفعل الكتابة عنه . التقنية هنا موظفة لإيقاظ القارئ العادي من غيبوته وتخريبه على التفكير والتمييز . تضع المؤلفة القارئ في هذا التيه كي يبحث هو عن مخرج أو مسيرة ، فالمتلقي هنا لا يمكنه أن يركن إلى أن يكون مفعولاً به ؛ عليه أن يكون إلى حد ما فاعلاً لكي يستمر في القراءة ، عليه أن يكون مشاركاً لا متقبلاً فحسب . ونصل لطيفة الزيات مجموعتها القصصية بروايتها الأولى باستخدامها في السياق القصصي مصطلح « الباب المفتوح » (الشيخوخة ، ص ١٧) و « باب مغلق » (الشيخوخة ، ص ٢١) ، وكأنها إيماءة للقارئ العارف .

ومن هذا المنطلق تصبح الثغرات في السرد والحذف في النص أمراً شكلياً بالغ الخطورة والدلالة الإيديولوجية . إنه حث على القراءة الجادة . ففي هذا المعمار المشتط ، عن قصدية ، نكتشف أن الانكسار في المتواليات والانقطاع في التعاقب يحمل أيضاً في ثناياه الإحساس بالقضيعة في الواقع المعاش وضرورة المبادرة لرأب الصدع والمشاركة في لمّ الشذرات .

وكما كنا نجد في رواية (الباب المفتوح) الفقرات المبهرة التي تربط أسس العمل بقواعده

المادى والفكرى فى الفلسفة الكلاسيكية ، وبين
الجسدى والروحى فى الأديان ، وبين الفسيولوجى
والنفسى فى الطب . وتبلور هذا الموقف لطيفة الزيات
هندما تتحدث عن الجسد مستعيرة له صفات العقل :

« الجسد يكون أحياناً أذكى من العقل ،
وأفصح تعبيراً » (الشيخوخة ، ص ١٠٢) .

واختيار اليوميات من حيث هى وحدة بنائية موفقة
لأنه يقدم الزمن بانقطاعه واستمرارته فى آن . وتشابك
الأزمنة من خلال إحياء الذاكرة يعزز المشاهدة النفسية
ويوثق الغموض النفسى ، بعكس ما يجرى فى رواية
(الباب المفتوح) ؛ حيث تتضح الأمور مع الزمن فتزول
الأوهام ويسقط الوعى الزائف ليحل محلها حركية الواقع
والوعى به . إن افتقاد التمرکز البؤرى أو المحور الموجه
الحاسم فى قصص (الشيخوخة) موظف أدبياً كى
يتساءل القارئ ويساهم فى وضع الأمور فى نصابها
وفى مواقعها .

وبعد أن كانت قصة « بدايات » (الشيخوخة ،
ص ٥ — ٢٢) مكتوبة من زاوية نظر امرأة تقترب من
الخمسين ، وتصور زوايا نظرها وهى تقترب من العشرين
ومن الثلاثين ومن الأربعين ، بغير ترتيب ، نجد فى
القصة الثانية من المجموعة بعنوان « الشيخوخة »
(الشيخوخة ، ص ٢٣ — ٥٥) ، امرأة فى الستين تعثر
على يومياتها وهى فى الخمسين فتقدمها مع إضافة
مقدمة نوظفة ، وملحوظة خاتمة . وكل هذا يجعل من
هذه القصة استكمالاً وتشابكاً مع القصة الأولى ، من
وجهة البنية . ومسألة التأطير واردة وملحة أيضاً فى هذه
القصة ، فهناك الإطار الأعم الذى تعلمنا فيه الشخصية
الرئيسية بسنها ووقوعها على مذكراتها المكتوبة قبل عقد
من الزمن ، ثم فى داخل هذا الإطار نجد اليوميات وفى
داخل إطار اليوميات نجد الحلم المتضمن ، وكأن البنية
مجموعة من الدمى الروسية الشعبية كلما فتحنا واحدة
طلعت أخرى من داخلها . وهذا التوليد البنائى الذى

يتحدث مضموناً وشكلاً عن مفهوم الشيخوخة وتداعياتها
ينتهى بما تطلق عليه المؤلفة فى عنوان فرعى « ملحوظة
قابلة للتعديل والتحويل » ، وعنوان الملحوظة بمرونته
وانفتاحه على التغير والاستدراك إنما يؤكد على التحرر
من الجمود الصارم والتزمت العقائدى . فى هذه
الملحوظة تقوم المؤلفة بتعريف الشيخوخة باعتبارها
مفهوماً ، وبذلك تخرج عن تقديمها من خلال القصص
والسرد لتنتقل إلى خطاب معرفى مجرد :

« الشيخوخة هى شعور الفرد بأن وجوده زائد
عن حاجة البشر ، وأن الستار قد أسدل ولم
يعد له دور يؤديه ، وهى الانسحاب إلى معنى
الوجود ومبسرره الناتج عن هذا الشعور .
والشيخوخة بهذا المعنى حالة ، وليست مرحلة
من مراحل العمر ، وهى حالة نفسية وليست
بالضرورة حالة فيزيائية ، وإن أدت ربما قبل
الأوان إلى عوارض فيزيائية » (الشيخوخة ،
ص ٥٥) .

وهكذا نجد تعدد نوعيات الخطاب المستخدم فى
المجموعة ، من سرد إلى يوميات إلى تعريفات ، من
وصف خارجى محايد إلى مونولوج داخلى حميم ، من
انعكاس للواقع إلى انكفاء على ظاهرة الكتابة . وكل
هذا يجعل من (الشيخوخة) عملاً يمكن إدراجه فيما
سمى بـ « ما بعد الحداثة » فى الكتابة ؛ حيث تنوعت
واختلطت أساليب السرد ، بينما يمكن إدراج (الباب
المفتوح) فى تركيبها الروائى بما يطلق عليه « الحداثة » .

أما فى القصص الأخرى من المجموعة ، « الممر
الضيق » (الشيخوخة ، ص ٥٦ — ٧١) فترتبط أيضاً
بالزمن حيث تقدم نضج ونمو ابنتين وعلاقتهما بأمهما ؛
وقصة « الصورة » (الشيخوخة ص ٧٢ — ٨٢) تصور
غيرة امرأة من امرأة أخرى ، ودور التصوير فى بلورة
الموقف . وقصة « الرسالة » (الشيخوخة ، ص ٨٣ —
٨٩) هى قصة كتابة رسالة . وأما القصة الأخيرة « على

ضوء الشموع » (الشيخوخة ، ص ٩٠ - ١٠٨)
فتقدم مقارنة تقابلية وتمثيلية بين مثقفة وفلاحة
وهومهما ، وفيها تصوير للكبت الذاتي عند المثقفة
تحرر منه عند مواجهة صورتها في مرآة القرية وعبر
الفلاحة المريضة :

« فهل يعقل أن تنفجر في يومين أزمة
استطالت سنتين ؟ سنتان أم عشر ؟ تساءلت
في مرارة وهي ما تزال تقف خلف الباب
المغلق . وغيب السؤال كماداتها أخيراً حين
تطرق أرضاً محرمة . وانتوت أن تخلص
بكليتها لتجربة المعيشة في قرية وهي تجربة
جديدة عليها » (الشيخوخة ، ص ٩١) .

وهنا نجد مرة أخرى الزمن والتأزم والباب المغلق
وكانها لوازم المجموعة نوحدها في المونيف المتكرر .

نقول رضوى عاشور في تذييلها
لـ (الشيخوخة) (على غلاف المجموعة) :

« وكما في الباب المفتوح تميد لطيفة الزيات
إنتاج الواقع الاجتماعي في نفس الوقت
الذي تدخل في حوار معه وتعلن موقفاً إزاءه »
(الشيخوخة ، ص ١١٤) .

وإذا كان الواقع يوحى بالتمسك في مطلع
الستينيات ، فهو يوحى بالتفكك والتمزق في نهاية
الثمانينيات . وقد اختارت لطيفة الزيات بنية متماسكة
وشامخة لتقدم الرؤية الأولى ، ومشاهدة مربكة ومشتتة
لتقدم الرؤية الثانية . وينعكس التماسك / التفكك على
سن البطلة ، ففي (الباب المفتوح) ليلي شابة وكذلك
صديقاتها اللاتي تدور حولهن أحداث الرواية : سناء ،
عديلة ، صفاء ، جميلة . أما في مجموعة (الشيخوخة)
فالشخصيات الرئيسية ناضجات أو كهلات أو شيخات .
كما أن نهايتهن عادة ما تنتهي بشكل غير درامي
وكانها مسيرة توقفت أو نضبت أو انعطفت ، بعكس

حبكة (الباب المفتوح) التي تصل إلى القمة والتحقيق
وتنتهي بنهاية حاسمة ومشقة . وتستخدم آليات التشعب
والتداخل في (الشيخوخة) لتمثل التداعي والتصدع ،
بينما تستخدم رواية (الباب المفتوح) كل الأفاصيل
الفرعية ورافداً تصب في مسيرة الرواية وتتضافر لتقدم
رسالة إنسانية . وبما أن رواية (الباب المفتوح) تمتلك
ثقة الثوري وتصميمه ، فهي مقدمة بشكل جواب صريح
على مشاكل المجتمع . وفي مقابلها نجد في مجموعة
(الشيخوخة) الطموحات المتواضعة لثوري منكسر
ولكن غير منهزم ، فهي مقدمة بشكل تساؤل ، وهو
ليس تساؤل متشكك ، بل تساؤل صامد ، ففيهما
استفهام حقيقي ، وليس استفهاماً استنكارياً أو بلاغياً .
ويمكننا تلخيص رسالة (الشيخوخة) بفقرة من
المونولوج الداخلي لبطلة « على ضوء الشموع » والتي
تلخص بدورها رسالة مشروع رواية البطلة :

« — المهم هو الرحلة وليس ما تتمخض عنه
الرحلة ، مواصلة الإنسان للسمى ، وليس ما
يتمخض عنه السمي الإنساني . ما من واحة
خضراء في مكان ما أو زمان ما يتوصل إليها
الإنسان . يلمح الإنسان الواحة الخضراء
ويعيشها وهو يسعى . الرحلة هي الواحة
الخضراء » (الشيخوخة ، ص ٩٦) .

فهنا نجد المشروع أهم من النتيجة ، وفي هذا
اعتراف ضمنى بعدم القدرة على تحقيق الحلم والوصول
إلى النتيجة المطلوبة التي يسعى إليها المشروع الإنساني .
هنا نجد تواضع المطلب فليس هناك تشبث بالتحقق
ولكن هناك التزاماً بالمشكلة . ويترجم هذا المنظور
الإيدولوجي على مستوى البنية والشكل بالإصرار على
الانكفاء على الفعل أثناء فعله ، على الوعي بالكتابة
أثناء كتابتها ، على كتابة قصة عن كتابة رسالة ، إلخ .
أما في (الباب المفتوح) فالرسالة الإيدولوجية التي
تتسرب في كل صفحات الرواية وتتلور في نهايتها هي
أهمية تغيير القاعدة ، فلا يكفي هدم الرأس كما

تمثال دلسيس ، أى تجب المطالبة بالتغيير الجذرى والثورى وليس بالانقلاب الذى يغير الأتعة فقط (الباب المفتوح ، ص ٣٤٩ - ٣٥٠) .

إن الصرح الروائى الذى شيدته لطيفة الزيات فى (الباب المفتوح) ينم عن ثقة بالمسار الثورى ، عن إيمان بقدرة الإنسان على التغلب على القهر والتقاليد البالية ؛ ويكشف عن منظور تفاؤلى لمصير الأمة تتغلب فيه قوى التحقّق على قوى التملك وقوى التواصل على قوى التسلسل . ولكى تدلل الرواية على ذلك فهناك مجموعة مشاهد تتميز بجماعيتها . هناك المظاهرة الشعبية فى أول الرواية (فى منتصف الأربعينيات) ، وهناك المقاومة الشعبية فى بورسعيد فى نهاية الرواية (فى منتصف الخمسينيات) ؛ وما بينهما الأفراح البورجوازية من عرس جميلة إلى خطوبة ليلى . وهنا يتميز أسلوب لطيفة الزيات بما أطلق عليه « الجدارية الروائية » ، انطلاقاً من الرسوم على الجدران والحيطان التى تصور مجموعة أو مجاميع بشرية ، وتشبهها بمصطلح « المشهد الروائى » . فهذه الجداريات الروائية تصور ممارسات احتفالية ، ولا يسع القارئ إلا أن يقارن بينها ، فيجد تماثلاً بين المظاهرة فى القاهرة والمقاومة فى بورسعيد ، وتماثلاً آخر بين حفلى العرس والخطوبة . ولكن على الرغم من التشابه الظاهرى فى هذه الجداريات ، فإن حفلى الفرح تختلفان نوعياً عن المظاهرتين الثورتين . حفلتا الفرح تماثلان فى سياقهما الروائى صفتين يضحى فيهما بتحقيق العروس وسعادتها من أجل ما يطلق عليه استقرارها المادى ، وهو على الأصح ارتقاؤها الطبقي على سلم الاستغلال ، أى أننا نرى فيهما تضحية بالمنوى والإنسانى من أجل تأمين المظاهر الطبقية والتراتب الاجتماعى . أما فى جداريتى الانتفاضتين فنجد على العكس المغامرة بالذات والتضحية من أجل إحياء الكل ، ورفض التدرج الهرمى من أجل تلاحم عضوى بين أفراد الجماعة ، مما يجعل هاتين اللوحتين ناظتتين بالحياة والفرح على عكس لوحتى

العرس والخطوبة التقليديتين اللتين تصطنعان الفرح ولا يذوب فيهما الأفراد ، ولا حتى العرسان ، فى كلية ما ؛ وإنما نسيطر قيم المباهاة والمنافسة فى الصعود على السلم الطبقي . ففى الانتفاضة نجد فرحاً داخلياً حقيقياً ؛ وفى الخطوبة نجد فرحاً خارجياً مصطنعاً . وهذه المقابلة بين الحقيقى والمتكلف ، بين الأصيل والمزيف ، هى التى تحكم تطور شخصية البطلة ليلى حيث تنتهى بالتخلص من القوالب القامعة ، على غير ما تفعل صفاء ابنة دولت هانم التى تنتحر لأنهم زوجها رجلاً لا يتميز إلا بغناه ، وكذلك جميلة التى زوجت برجل مائل وانتهت كما يقول يوسف الشارونى بالانتحار الأخلاقى حيث مارست الخيانة الزوجية (١٣) .

وفى المقابل نجد فى (الشيخوخة) نزوعاً إلى تصوير يقترب من النمنمات بثويقه لتفاصيل شديدة الدقة من المشاعر الداخلية الحميمة . فعوضاً عن المجاميع البشرية نجد الانشطار الداخلى أو اللحظة العابرة المكثفة لحالة ما :

« المطلق الآن فى عقلى قرين الموت ، رهين برفض قانون الحياة المحكوم بنسبية الزمان والمكان والتغير الدائب . ولكن هل هو كذلك فى وجدانى ؟ » (الشيخوخة ، ص ٣٢) .

فلا يمكن التمييز بين رفض المطلق عقلياً وتنبية وجدانياً إلا لمن يرسم بفرشاة رفيعة ؛ وتشرح لطيفة الزيات الدقائق وترى الظلال والفروق التى تلتبس على الفرشاة الغليظة :

« كم بدت غريبة ومنبته المرأة المريضة وهى ممددة على السرير المعدنى الأسود فى حجرة معلقة فى الهواء ما زالت بقايا الجير تعلق ببلاطها . كم بدت غريبة ومنبته وهى تنام ربما لأول مرة على سرير ، نومة غير نومتها . وتساءلت : هل يتأنى للمرأة المريضة أن تعود الآن إلى حيث تنمى وقد انتهت اللعبة ؟ »

(الشيخوخة ، ص ١٠٧) .

بطلات (الشيخوخة) فكثيرا ما يكون الوعي متوفراً ولكن نقله إلى حيز الفعل صعب :

« ما بين تفكير مخطط محاضرة ، لندوة ، لمقال ، لحديث إذاعي أو تليفزيوني نقرأ ، كل شيء وأى شيء حتى لا تفكر . إن لم تجد ما تقرأه أسعفتها نشرة طبية للدواء ملقاة هنا أو هناك . هل أصبحت كالقطار يفقد توازنه ويتحطم إن خرج عن شريط السكة الحديد ؟ » (الشيخوخة ، ص ٩٦ - ٩٧) .

إن تشكل البطلة فى (الباب المفتوح) يتم من خلال كشفها المتعثر بين الحقيقى والمزيف من جهة ، ومن جهة أخرى من خلال توصلها إلى التخلص من العلاقات الأبوية (علاقات السلطة العمودية) وإنشاء علاقات أخوية (علاقات الرمالة الأفقية) . والرواية توضح بشكل قاطع كيف أن العلاقات العمودية التى تنتهج السيطرة والانتكاء على السلطوية والتبعية ، تعيق نمو العلاقات الأفقية التى تعتمد على الحوار والتكامل ، على الجدل والتفاعل .

ويتجلى هذان النمطان من العلاقات فى أسرة ليلي ، فأبوها محمد سليمان يمثل البطورية التقليدية ، وتنحاز أمها لمنطقه بالتبعية . أما أخوها محمود فيمثل الرفيق والهاور والنموذج الإنسانى . وتراجع ليلي بين طاعتها لوالدها محمد وانجذابها لأخيها محمود بأخذ أوجهها مختلفة . فتجربتها العاطفية الأولى مع ابن خالتها عصام وصداقتها مع أخته جميلة تسفران عن زيفهما ؛ فهما على الرغم من جيلهما لا يمثلان البديل الأخرى بل ينحرفان فى تيار النمط السائد فى الحياة بكل نفاخته وسطحيته . وهذا مما يجعل ليلي تنغلخ على نفسها . وتمزز القيم السائدة نموذج عصام وجميلة وتقمع نموذج محمود وليلي . أما محمود فيبقى على طول الخط فى مواجهة القيم السائدة ومشاريع والده له ،

فإذا تميزت رواية (الباب المفتوح) ، على حد قول لطيفة الزيات ، بأسلوب الانطباعيين ^(١١) ، فإن أسلوب (الشيخوخة) يتميز بالنمنمة . ولكن ما دلالة الشكل الأسلوبى وإيهاءاته الإيديولوجية ؟ وما مدلولات الجدارية والنمنمة ؟ إن الجدارية توحى بالقدرة على الإمساك بالكل ، بالتمكن من تصوير الجماعى ؛ أما النمنمة ففيها اعتراف ضمنى بانفلات الكل ، وبناء على ذلك الاكتفاء بتصوير دقيق للجزء الممكن الإمساك به . فموضاً عن حفلة خطوبة تقنع المساومات الطبقية فى (الباب المفتوح) ، نجد فى (الشيخوخة) كيف انتهت البطلة فى مشهد زوجى مزيف :

« . . . تناول العشاء على ضوء الشموع كالعاشقين ، وما من عشق بينهما » (الشيخوخة ، ص ١٠٠)

وهذا التفضيل للمشهد الثنائى على الجدارية الجماعية ، والنقطة من وصف مطول يكشف عن صفة إلى وصف مقتضب يكشف عن خيبة ، يدل على أن البانورامية تنسحب لتأخذ مكانها اللقطة . ففى (الشيخوخة) القص موجّه لقارئ لا يحتمل الإسهاب والتطويل والصورة المكتملة ؛ فتقدم له لطيفة الزيات باختصار وتكثيف جزئية تكشف عن الصورة الأكبر . ويمكننا أن نقول : إن استراتيجية (الباب المفتوح) هى « التمثيل » واستراتيجية (الشيخوخة) هى « الكناية » حيث يصور فى العمل الأول الكل أدبياً ، وفى العمل الثانى يصور الجزء أدبياً ليشير إلى الكل . وإذا كانت رواية (الباب المفتوح) تهتم بالمكان أساساً ، فمجموعة (الشيخوخة) تركز همها على الزمان ، وإذا كان المنطق التطورى فى العمل الأول تعاقبياً ، فهو تداخلى فى العمل الثانى . وبينما نجد أثر الخارج على نفسية ليلي بطلة (الباب المفتوح) ، نجد فى الغالب أثر نفسية بطلات (الشيخوخة) فى تصوير الخارج . والإشكالية عند ليلي — فى (الباب المفتوح) — هى وصولها إلى الوعي الحقيقى الذى سيحدد خطواتها المتعثرة ، وأما فى

فجائياً ولا تصاعدياً ، بل تأخذ مساراً مركباً من التقدم والتراجع .

ولكن أهم ما نلاحظه في بنية الرواية أن العلاقات العمودية (الأبوية ، السلطوية) لا تتعايش مع العلاقات الأفقية (الأخوية ، الرفقوية) . هناك تضاد لا يسمح لليلي إلا بأن تنتمي لأحدهما . فمشاعرها تتناوب بين الوعي والوعي المزيّف ، وسلوكها يرتبط بنوعية الوعي . أما بطلات (الشيخوخة) ، فلديهن تماس بين الوعي والوعي المزيّف وانفصام بين السلوك والمشاعر يتم أحياناً التغلب عليه فتتحرر المرأة ، ولكن تحررها يختلف عن تحرر ليلي . عندما تتحرر ليلي من « السلطة » تدخل بالضرورة في « الرفقة » ، أما نساء (الشيخوخة) فغالباً ما يكون تحررهن من « السلطة » على حساب دخولهن في منطقة « فراغ » . فالتخلص عندهن من السلطة والزيف لا يؤدي بالضرورة إلى الرفقة والتحقق .

وخلاصة القول أن الفعل الروائي في (الباب المفتوح) فعل متعدد — إن صحّت استعارة المصطلحات النحوية — والفعل القصصي في (الشيخوخة) فعل لازم ، وكثيراً ما يكون مرتدّاً على ذاته . وهندسياً يمكن القول إن مسيرة (الباب المفتوح) تشكل سهماً ينطلق وينحرف أحياناً ، ولكنه في التحليل الأخير يصيب هدفه ، فالبنية هنا بنية استقامة . أما في (الشيخوخة) فالمسيرة ملتوية تحتضن طبقات من الذات ومستويات متشابهة ومتداخلة من الذاكرة ، فهي لا تصيب الهدف ولكنها تحيط به وتؤشر له ، فالبنية هنا بنية استدارة . ولنستمع قبل الختام إلى لطيفة الزيات وهي تقابل بين عملها :

« وفي ظل المتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية منذ ١٩٦٧ وإلى اليوم تستحيل رواية من طراز الباب المفتوح . وقد تعقدت الرؤية ، وسبل الخلاص تبدو مسدودة لحد الاختناق ، وقد ضعف العامل المشترك في القيم فتعددت سلالم القيم من شريحة إلى شريحة من شرائح المجتمع ، وضاعت لغة الوجدان المشترك والناس ينقسمون على

ولكن ليلي تحت ضغوط القيم الجنساوية تتعثر في مسيرتها ، فهي أكثر هشاشة من أخيها . ويتضح ذلك حتى في علاقتها مع صديقتها في الجامعة ، عديلة وسناء ، فعديلة تمثل الرضوخ بل النزوع نحو السائد ، وسناء تمثل المعارضة للسائد . وفشل ليلي في الوقوف في صف سناء نفسياً راجع لعدم تمكنها من الاستجابة للتحدي ، ولهذا فهي تميل نحو عديلة التي تضمن لها بقيمتها ونصائحها الركود والركود وعدم المواجهة . وأما حب ليلي المتوهج لحسين فهو الصورة الأصلية للرفيق مكمل ، بعكس عصام الذي يقدم صورة مزيفة للرفيق . وبما أن ليلي قد أحبطت ، ولا تجرؤ على الوقوف أمام المجتمع في انشدادها لحسين ، فهي تعاني من أزمة نفسية تؤدي إلى اقتراب ليلي من الدكتور رمزي أستاذة في قسم الفلسفة والذي يمثل الأب والسلطة الأبوية أي الرجل الذي سيمتلكها ويحدد لها خطواتها . وترضى ليلي به خطيباً ، خاصة وأن الجميع يغبطونها على هذه الزيجة .

ولكنها في أعماقها لا تحس نحوه ونحو صرامته وجفافه وأخلاقاته المزيّفة والتقليدية بالدفع أو الحنان . ومع هذا ، تصبح تابعة له ولآرائه ، ولكن في لحظة تاريخية معينة تتطلب الدفاع عن الوطن والالتحام بالمقاومة والتواصل مع أخيها ، تنجرّ ليلي على الخروج من دائرة الحصار ، من أسر والدها وخطيبها ، وتذهب إلى بورسعيد مدرسة تشارك في حياة الأمة وتندمج مع الانتفاضة . هناك فقط تقدر ليلي أن تتخلص من رمز قيدها للدكتور رمزي : خاتم خطبتها ، وتتوحد مع حسين والجماهير .

إن الرواية في خلاصتها نقلة تتم أمام أعيننا ، من خلال شخصية ليلي ، بين نمط علاقات أبوية إلى نمط علاقات أخوية ، نقلة من إعادة إنتاج نمط علاقات سائد إلى إنتاج نمط علاقات جديد . هي نقلة من الأصول والتكرار إلى الأساس والإبداع . وخلاصة الرواية هي نقلة من الاحتفال الطبقي بالزواج المصلحي إلى الاحتفال الشعبي بالانتفاضة المحررة . ولكن هذه النقلة لا تتم

(حتى بن يقظان) لابن طفيل ، حيث يتعلم البطل من خلال تأمله وتجاربه ، وإن كان في سياق بمنزل عن المجتمع . أما (الشيخوخة) فتقترب من بنية (ألف ليلة وليلة) حيث التداخل السردى وتوليد القصص بمستوياتها المتعددة . ونساء (الشيخوخة) كشهر زاد يتعاملن مع الزمن ، وصراعهن مع الوقت ، وإن كانت شهرزاد تحاول أن تكسب الوقت وبطلان (الشيخوخة) يحاولن إدراك معنى الزمن . ولهذا يمكننا أن نقول : إن بنية (الباب المفتوح) هى بنية الصيرورة وأما بنية (الشيخوخة) فهى بنية الوجود .

ونقف رواية (الباب المفتوح) شامخة فى معارضة (التربية العاطفية) لفلوبير ، التى نجد فيها بطلاً رومانسياً ، « فردريك مورو » ، يكرر بفشل متواتر مغامراته العاطفية . وفيها لا تشكل ثورة ١٨٤٨ الفرنسية - زمن القصة - إلا إطاراً خارجياً ومغافراً لانغماس البطل فى همومه الفردية وأوهامه العاطفية ذات الطابع البورجوازي . أما لطيفة الزيات فلا تقدم لنا جدل التكرار كما يقدمه فلوبيير ، بل جدل التحول الذى ينتهى بالتخلص من العقد الموروثة ، من الإرث السلطوى ، ليدمج الأفراد فى حركية الحياة وعضويتها متوازياً ومتداخلاً فى آن مع انتفاضة ١٩٥٦ . أما مجموعة (الشيخوخة) فتعارض (البحث عن الزمن الضائع) ، حيث الإسهاب فى التذكير عند بروس والإيجاز فى الذاكرة عند الزيات ، فمارسيل بروس يستعيد الماضى من خلال الإحباط المترف بينما تقدم لطيفة الزيات تأملاً فى الماضى من خلال اللغة المقتصدة .

أنفسهم فى جزر منعزلة تفتقر إلى الحد الأدنى من الوحدة الوطنية . وقد أدت كل هذه المتغيرات إلى تهميش الانتماء والنضال الوطنى .

وفى أواخر الخمسينيات ، وأنا أكتب الباب المفتوح كنت أبحث فى خطابى إلى دائرة عريضة من القراء ، وأعرف مسبقاً القيم التى تتقبلها وتلك التى ترفضها ، وأعرف مسبقاً نوعية الإيقاع على الوجدان الذى تستجيب له ، والنعمة الصحيحة الكفيلة بالتأثير فيها ، وفى أوائل الثمانينيات ، وأنا أكتب المجموعة القصصية ، كنت كمن يقفز معصوب العينين إلى البحر ، وتأتى أن تكون الدائرة التى أتوجه إليها بالخطاب أضيق نتيجة للتعديدية فى القيم والتعديدية فى الوجدان ، وتأتى أن أعزف دون أن أعرف مسبقاً إلى أى نعمة يستجيب القارئ . وفى هذه المرحلة استحال الباب المفتوح وكان أن توجهت إلى الفرد بمشاكله الخاصة شديدة الخصوصية .

والشيخوخة وقصص أخرى تنطوى على موقف سياسى ، شأنها شأن أى عمل فنى ... الزمان هنا فى كليته إن لم يكن فى جزئياته عنصر بناء ، يواتى الإنسان بالفهم لما استغلق عليه ، وبالمعرفة والقدرة على التجاوز والاستمرار ... (١٥)

لو قارنا عملى لطيفة الزيات بنماذج تراثية وعالمية لوجدنا رواية (الباب المفتوح) تقترب نسقاً وبنية من

الهوامش :

- (١) لطيفة الزيات ، حول الاقوام السياسى والكتابة الصحفية ، مقابلة ، ألف : مجلة البلاغة المقارنة ، العدد ١٠ (١٩٩٠) ، ص ١٤٧ .
- (٢) لطيفة الزيات ، الباب المفتوح (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٩) . والصفحات فى متن الدراسة تشير إلى هذه الطبعة .
- (٣) لطيفة الزيات ، الشيخوخة وقصص أخرى (القاهرة : دار المستقبل العرب ، ١٩٨٦) . والصفحات فى متن الدراسة تشير إلى هذه الطبعة .
- (٤) نعمل دراج ، جورج لوكاش ونظيرة الرواية ، شؤون فلسطينية ، العدد ٩٠ (أيار ١٩٧٩) ، ص ٢١٠ .

- (٥) من أعماله المترجمة إلى العربية والمتصلة بعلاقة الإيديولوجية والشكل ، راجع : ميخائيل باخين ، الملحمة والرواية ، ترجمة جمال شحيد (بيروت : معهد الإنماء العربي ، ١٩٨٢) ، الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد الكسرى وبمضى العبد (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦) ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد براءة (القاهرة : دار الفكر ، ١٩٨٧) ، الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٨٨) ، القول في الحياة والقول في الشعر ، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوى ، الأقطاب ، السنة السادسة والثلاثون ، العدد ٧ - ٨ (نموز - آب ١٩٨٨) ، ص ٣٥ - ٥١ .
- (٦) راجع المزيد من التفاصيل :
فاطمة الزهراء أزرؤيل ، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب ، مصابرها العربية والأجنبية (الدار البيضاء : نشر الفنك ، ١٩٨٩) ، ص ١٥٩ - ١٦٧ .
عبد المحسن طه بدر ، الروائي والأرض (القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٩) .
- (٨) راجع الدراسة المختارة التي قدمت في ندوة فكرية أقامتها لجنة الدفاع عن الثقافة القومية : سهام بيومي ، الثقافة في بورسعيد من المقاومة إلى الانفتاح ، ثقافة المقاومة ومواجهة الصهيونية (القاهرة : مركز البحوث العربية ، ١٩٩٠) ، ص ٣٢٦ - ٣٤٣ .
- (٩) حمدي جمعة ، ركود قام وشيخوخة مبكرة ، الأهالي في ٢٠ / ١٢ / ١٩٨٩ .
- (١٠) يوسف الشاروني ، دراسات في الأدب العربي المعاصر (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٤) ، ص ٢١٧ - ٢١٨ .
- (١١) سميح القاسم ، قصيدة الشيخوخة في ديوان قرآن الموت والياسمين (القدس : مكتبة المحنتسب : د . ت .) ، ص ٢٠ .
- (١٢) سهر فهمي ، أزمنة لطيفة الويات ، الأهالي في ٢١ / ٢ / ١٩٩٠ .
- (١٣) يوسف الشاروني ، دراسات في الأدب العربي المعاصر ، سابق الذكر ، ص ٢٢١ .
- (١٤) لطيفة الزيات ، حول اللازم السياسي والكتابة النسائية : مقابلة ، سابق الذكر ، ص ١٤٥ .
- (١٥) المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

وجوه الفانتازيا

من سفر الخروج :

فى البدء كانت الحرية

غالى شكرى
(مصر)



- ١ -

جهازهم السرى اغتيال جمال عبد الناصر. وما إن أقبل عام ١٩٦٥ حتى كانت محاولتهم الثانية التى أعادت بعضاً ممن سبق الإفراج عنهم إلى السجن، وأطاحت بأعناق جديدة.

لذلك اقتصر توصيف السجين السياسى أو المعتقل طيلة النصف الأول من الستينيات على «الماركسى»، والمثقف الشيوعى على وجه العموم. والأسباب عديدة، فالشيوعيون المصريون لم يرفعوا فى ظل أكثر الفترات مدعاة لمعارضتهم السلاح بوجه النظام أو المجتمع، بل لم يدخل العنف مطلقاً فى أطروحاتهم السياسية. ثم إن «الانتهام» الذى أحاط بالشخصية اليسارية كان دعوتها المزدوجة إلى العدل والديموقراطية. وكان مثيراً للتمزق أن يستجيب النظام لدعوة العدل الاجتماعى وأصحاب الدعوة داخل السجون، بينما تشرف على إدارة القطاع العام عقليات عسكرية بيروقراطية معادية غالباً للفكرة الاشتراكية. وكانت صورة «المناضل» الشيوعى مرادفة لصورة المثقف فى الوعى العام، فهو الكاتب والفنان والأستاذ الجامعى والخبير وحتى «العامل»، فقد كانت

فى ربيع ١٩٦٤ بدأ «الخروج الكبير» للمسجونين والمعتقلين السياسيين فى مصر. ورغم أن السجن السياسى الناصرى قد ضم خلال عقدين مختلف ألوان الطيف السياسية، فقد ظل المعتقل فى الهيلة الوطنية العامة هو «الشيوعى» أو «الماركسى» أو «اليسارى». لذلك، فحين بدأ «الخروج» من المعتقلات فى أبريل ١٩٦٤ كان المقصود به هو خروج «المناضل» الشيوعى أو اليسارى. كان أبناء الأحزاب القديمة وبعض البكوات والباشوات قد أمضوا أشهراً وراء الأسوار، وأقبلت إجراءات التأميم الواسعة بين ١٩٦١ و ١٩٦٢ لتتجز نصفيتهم الاقتصادية بعد تصفيتهم السياسية بإلغاء الأحزاب قبل عشر سنوات من هذا التاريخ. وكان بعض العسكريين الذين فكروا أو خططوا لتنفيذ انقلابات لم تتم قد أمضوا أشهراً وراء الأسوار بين الحين والآخر خرجوا بعدها لاستلام المناصب العليا فى القطاع العام أو السلك الدبلوماسى. وكان الإخوان المسلمون بمضون منذ عام ١٩٥٤ فترات العقوبة المحكوم عليهم بها بعد محاولة

الماركسية بحد ذاتها مفتاحاً ثقافياً، تفرض على المنتمين إليها التزوّد المستمر بأكبر قدر من المعرفة. كذلك أحيطت صورة «الماركسي» بإطار من فكرة «التضحية»، فهو - رجلاً كان أو امرأة - يطلب عدلاً ذهبياً للجميع، ويدفع أجمل سنوات العمر ثمناً لهذا الهدف الذي لن يعود غالباً على الشخص أو الطبقة التي ينتمى إليها بأية «منافع». بل إن غالبية الحركة الماركسية من المثقفين كانوا يعانون أهوال الفصل من أعمالهم في كل المهود، سواء أكانوا عمالاً أم أساتذة أم كتاباً وصحفيين، بالإضافة إلى نموذج «الماركسي الأرستقراطي» الذي تخلى عن طبقة و انضم طوعية بوحى المبادئ وحدها إلى «الكادحين».

لهذه الأسباب وغيرها ارتبط السجين السياسى فى المعتقل الناصرى بصورة «المناضل الشيوعى» فى المحبلة الوطنية. ومن ثم كان «الخروج الكبير» عام ١٩٦٤ هو خروج هذا المناضل دون غيره. ولكن الخروج لم يكن من الأفعال البسيطة، أى أنه لم يكن مجرد الإفراج عن فريق سياسى تخاصمت أجزاء منه مع النظام الحاكم، فهذا النظام لم يعد كما كان ليلة القبض على الشيوعيين، ولم يعد الشيوعيون أنفسهم كما كانوا فجر اليوم الأول من الشهر الأول من عام ١٩٥٩. ولم يعد المجتمع، ولا المحيط العربى، ولا العالم بأكمله كما كان الحال قبل السنوات الخمس التى أمضاها أغلب الشيوعيين وراء الأسوار. كانت الدنيا كلها قد تغيرت بدءاً من الخريطة الاقتصادية الاجتماعية لمصر مروراً بانفصال الوحدة المصرية السورية واستقلال بقية الأقطار العربية المستعمرة، وانتهاءً بظهور العالم الثالث وكتلة عدم الانحياز واحتمام الصدام مع الغرب.

وكانت الحركة الشيوعية ذاتها على مبعده ألف كيلو متر من الشارع المصرى قد زادت انقساماً وتشرذماً واضطراباً، برغم آيات التضحية التى كتبها أحياناً بالدم حين استشهد بعض رموزها تحت وطأة التعذيب، وبرغم بطولات المقاومة الروحية والجسدية والنفسية للذين بقوا أحياء. ولكن الهدف البعيد الذى أضمره القمع الوحشى

كان قد تحقق، وهو التصفية السياسية. لذلك، فإن «الخروج الكبير» لم يكن عنواناً لربيع الديمقراطية، بل العكس تماماً؛ فبعد شهور قليلة من هذا الخروج سوف تتخذ المنظمات الشيوعية قراراً متأخراً عن مواعده بحل نفسها وانضمام أعضائها أفراداً إلى الحزب الواحد للسلطة الناصرية، وهو الاتحاد الاشتراكى. كانت هذه النهاية مضمرة تحت السطح وداخل الأسوار، فالقرار لم يكن «تخاذلاً» من جانب بعض القيادات، وإنما كان إقراراً بواقع حقيقى فى صفوف الشيوعيين داخل السجون. كانت التنظيمات قد حلت عملياً قبل الخروج، فكراً وسياسياً وأحياناً تنظيمياً. وكانت السلطة قد أحرزت بهذه التصفية أقصى «نجاحاتها». ولكنه فى واقع الأمر كان النجاح الذى يخفى نهاية الطريق المسدود أمام الديمقراطية، وبحجب الإخفاق الذريع لحكم الحزب الواحد. وكان حل المنظمات من جهة أخرى مساهمة نشطة فى تيسير الدكتاتورية والتسليم بشرعيتها. ذلك أن الدفاع المستميت للشيوعيين عن أحقيتهم وغيرهم بالمنبر المستقل والتنظيمات المستقلة كان دفاعاً عن جوهر الديمقراطية. أما وقد انتهى «النضال» بهدم هذا المنبر وتغيب فكرة الاستقلال، فقد كان إسهاماً مباشراً فى ترسيخ البنية الاستبدادية الانفرادية الواحدة فى النظام والدولة والمجتمع. وهو نقيض الأهداف المعلنة للحركة الشيوعية خلال العقود الأربعة السابقة على هذه «الهزيمة».

خرج المثقف - المناضل إذن مهزوماً من المعركة الضارية. فقد الهدف والوسيلة التى كان يحقق وجوده بواسطتها، وكان يكسب هذا الوجود معناه.

كذلك السلطة الحاكمة التى توهمت أنها رحبت بالمعركة ضد الإيديولوجيا؛ ضد «المثقف الجماعى» و«المثقف العضوى» على السواء، لم تشعر قط بالبساط ينسحب من تحت أقدامها التى شرعت تنفرز تدريجياً فى الرمل حين اتسعت المسافة بين الواقع واللافتات وبين البنية الاقتصادية - الاجتماعية من ناحية، والبنية السياسية

القديم من رماد العنقاء التي احترقت. كان المثقف والسيوعي، ولكن من جيل آخر سوف يقدّر له أن يؤسس رواية جديدة «تبحث» في جمالياتها الخاصة عن رؤية جديدة تجاوز «الهجاء» للقديم والبكاء على الأطلال، وبالتالي تنزع عن الفانتازيا أقمعتها وتعرى الوجوه، فهي ليست «شهادة» على الماضي، وإنما «بحث» في الحاضر و«سؤال» حول المستقبل.

ولعل سيرة حياة الرواية هي نوع من التناص بين الوعي والتاريخ. لذلك يمكن القول دون مسوارة إن (تلك الرائحة) عدة نصوص، لا باعتبار الطبقات غير الكاملة أو المصادرة، وإنما باعتبار النص المقروء الذي تلقاه الطرف الآخر في عملية الإبداع الجماعي. وبالتالي فقد ظلت الرواية نصاً قيد الإبداع في الكتابة وحدها عشرين عاماً بين ١٩٦٦ و١٩٨٦ وستظل نصاً قيد الإبداع في القراءة طالما بقيت عملية «البحث» و«السؤال» قائمة في بنيان التجديد الروائي المصري، والعربي عامة، حتى يصل البحث إلى رؤية والسؤال إلى جواب، فستنتهي دورة وتبدأ أخرى، وتدخل المرحلة بكاملها في عداد التراث.

وإذا كان من الصعب في علم الجمال «معرفة» من اختار الآخر الرواية أم الروائي، فإن صنع الله إبراهيم، كأبناء جيله في الأغلب الأعم، هو المادة الروائية التي كانت تبحث عن «مؤلف». لم يكن الخروج من الحائط المسدود ممكناً إلا لجيل ليس متورطاً بعقد لإيجار أو عقد ملكية بالسكنى في البيت القديم. جيل لم تستنفد قواه هذه السكنى بين الجدران المغلقة على المعادلة القديمة والرؤية التي اعتادتتها. جيل لا ترى عيناه حائطاً مسدوداً فيخترقه دون مبالاة بالحريق. هكذا كانت ثقافته المغايرة وخياله المختلف ومن ثم قراءته للزمان والمكان، للتراث والمصر، الوعي والتاريخ. لا ينتمى إلى «المدينة الفاضلة» لجيل الأربعينيات، ولكن الزمن اعتبره بين شقى الرحي في سفر التكوين الجديد، بين القمع والهزيمة، بين الواقع والشعار، بين المجد والانكسار، وبين النهر والسراب.

من ناحية أخرى. كانت الديمقراطية همزة الوصل الوحيدة القادرة على ربط التحرير بالتنمية وربط الأرض بالإنسان، ولكن غيابها المستمر هو الذى أقام الشجرة الواسعة التي نفذت منها الهزيمة بعد ثلاثة أعوام فقط من «الخروج الكبير».

هزيمتان، إحداهما للمثقف والأخرى للسلطة، تأسستا في سفر التكوين، كان لابد أن تشاركاً في «كتابة» سفر الخروج. وليست مصادفة أن تكون الرواية الجديدة الأولى والجديدة بهذا الاسم من ثمار هذا الخروج الملتبس والمزدوج الدلالة. كانت هناك عدة روايات كتبها «الشباب» خارج الأسوار خلال النصف الأول من الستينيات. ولكن (تلك الرائحة) التي صدرت وصودرت في فبراير ١٩٦٦ كانت البشارة الأولى التي كرست ظهور «رواية جديدة» تخترق مظلة التجديد الأبوي والأخوي التي فردها توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وفتحي غام ويوسف إدريس. في العام نفسه كان الحكيم قد نشر المسرواية (بنك القلق)، وكان نجيب محفوظ قد نشر (ميرامار). وفي كليهما كان الهجاء في حده الأقصى لأجهزة الأمن والاتحاد الاشتراكي. وكان التجديد في حده الأقصى هو امتزاج السرد بالحوار أى تقسيم المونولوج بين الأقتعة، أو تعدد زوايا النظر في الأقتعة حول واقعة واحدة هي جسم «الجريمة». والكاتب على هذا النحو شاهد من أهل البيت الآيل للسقوط، من أصحابه وضحاياه في وقت واحد. كان ذلك في سفر التكوين، حيث القمع والهزيمة توأم ولدته الفانتازيا الفاجعة: نهاية النهايات لمعادلة النهضة في إخفاقها المأسوي للتوفيق بين التراث والمصر.

صنع الله إبراهيم (١٩٣٦ - ..) في (تلك الرائحة) ليس من أهل البيت الآيل للسقوط، ولكنه من ضحاياه الذين بقوا أحياء يبحثون عن رؤية جديدة وسط الظلام؛ أحد رواد الطريق المجهول إلى بيت جديد، إن لم يكن أولهم. عاش أهوال سفر التكوين من القمع إلى الهزيمة فلم يكن شاهداً، ولم يحاول تكرار بناء البيت

ولم يعد ممكناً «قراءة» الرواية بغير سيرتها التى تفصح وتسكت عن دلالة «الخروج» الأبعد من الإفراج والأعقد من الانفراج، والأشمل من الأفراد والتيارات والأكمل من الرموز والأقنعة والمراحل. الفانتازيا قائمة، ولكن من خلال وجوه الناس والأنبياء والزمان والمكان. والقمع يرافق الهزيمة لا يزال، فسفر الخروج لم يبلغ سفر التكوين، ولكن الحرية تغدو النظام الدلالى الثانى فى «الكتابة» الروائية الجديدة.

ليس ما كتبه صنع الله إبراهيم تحت عنوان «على سبيل التقديم» مجرد سيرة ذاتية للمؤلف فى إحدى لحظات الكتابة، وإنما إضافة إلى ذلك هى سيرة ذاتية للكتابة فى لحظة استثنائية من حياة الكاتب بما هو كاتب، هى لحظة الميلاد. ولأن ميلاد الكاتب والكتابة يسبق التاريخ الفعلى لظهور «المكتوب»، فإن السيرة لا تتوقف عند الحاضر المكتشف، بل تخترق الماضى الكاشف والمستقبل قيد الاكتشاف. ذلك أن النصّ فى خاتمة المطاف هو الكشف. والكشف هو الصيغة الدلالية «للبحث» بوصفه صيغة جمالية. يقع العادى والمألوف - المرئى والمسموع والمحسوس - فى قلب المفاجئ والغريب وغير المتوقع، غير المنظور وغير الملموس. الموت فى الحياة. هكذا يصبح الحداث، وليس التاريخ، نسيجاً لغويا لسيرة الحياة، بينما يستحيل فى الرواية كينونة أشبه ما تكون بضميرة الذاكرة والخيالة فتحمو المسافة بين الماهية والهوية.

هل يعنى ذلك أن سيرة الكاتب والكتابة - لحظة الميلاد - نصّ واحد؟ أم أن «على سبيل التقديم» نوع من التضمين غير التقليدى، لا مفر لرواية النصّ - قراءته - من دونه؟ هل ينقص النصّ شيئاً إذا حذفناه؟ هل هو إضافة من الخارج، أم أنه ذاكرة النصّ؟ وهل «يعيش» النصّ بعد التخفيف من وطأتها فى «المستقبل» لدرجة فقدان؟ أما وقد أثبت الكاتب هذا الهامش الأمامى كخط الدفاع الأول فلا بد من قراءته.

إنه المثقف «المناضل» المهزوم سلفاً من غير مشاركة فى صنع الهزيمة المركبة: هزيمة الوطن والنظام والإيديولوجيا. ضاع الهدف الذى يحقق وجوده، وضاعت الوسيلة التى يكسب بها هذا الوجود معنى، وهو بعد فى «العنفوان». هذه هى المادة الروائية التى تلمس الحكيم ومحفوظ وغام تخومها بالحداث، فكان المثقف اليسارى فى أعمالهم عنواناً وقناعاً للفانتازيا وموضوعاً للمأساة بصفته «السجين السياسى» دون غيره فى الخيلة العامة، وكان «الخروج» فى هذه الأعمال إفراجاً عن السجين الذى يادر الواقع - حلّ المنظمات والانضمام إلى الحزب الواحد - بتكذيبه بعد أقل من عام، كما كان هذا الخروج فى تلك الأعمال انفراجاً سارعت الهزيمة بتكذيبه أيضاً. أما صنع الله إبراهيم ورفاقه فقد كانوا المادة الروائية التى عثرت فيهم أنفسهم على «المؤلف» وعلى الرواية، فجاء «الخروج» فى أعمالهم ملتبساً. إنه الخروج بعين فى الداخل وأخرى فى الخارج، وهو خروج الجسد من الروح التى كانت تثبت فيه «حياة» الخارج وحياة الداخل. إنه الآن خارج «النظام» أو المنظومة التى عاش فى طاحونتها من قبل، سواء منظومة السلطة أو منظومة المعارضة. وقد وجد نفسه فى «حالة» الفوضى، ليس بالمدلول السياسى المباشر، وإنما بالمدلول الأنطولوجى الشامل لأنقاض الواقع وخرائب النفس ومثاهات الغاية. لم يصبح الجيل فوضوياً سياسياً أو عديمياً فلسفياً، ولكن الفوضى والعدمية كانتا كامنيتين بين فقدان الهدف والوسيلة القديمين واستحالة تحقيق الوجود وإكسابه معنى بعيداً عن هدف جديد ووسيلة جديدة.

وقد انبثق الهدف والوسيلة معاً فى وقت واحد، لدى أصحاب المواهب الذين تلذهم مصر فى مخاضى عسير خلال أزمانها الكبرى. جاء الهدف «بحثاً» مضيقاً عن رؤية جديدة وسط الظلام فى صيغة «سؤال» هو الكتابة. لذلك جاءت السيرة الذاتية لرواية (تلك الرائحة) نصّاً خفياً مضمراً فى عملية التناص بين الوعى والتاريخ.

٢٠

يحيى حقى ويوسف إدريس «باشمئزاز» الرقيب الذى سأل الكاتب ساخراً «لماذا رفض البطل أن ينضم مع المومس التى أحضرها صديقه.. هل هو مرنخي؟» (ص ٦). ولا مفر حينئذ من التساؤل عما إذا كان النص الرقابى المفضوح هو نفسه النص النقدى المكبوت فى كلمات حقى وإدريس؟ أى أن «الرقابة» النقدية هى الوجه الآخر للرقابة الأخرى التى فرضت بدورها على أحمد حمروش أن يسحب مقاله عن الرواية من المطبعة (ص ٢). ثلاثة رموز تشير إليها النصوص، رفضت (تلك الرائحة) فى تبسيط محل يخفى المسكوت عنه: الدولة، والمجتمع، والتقييم الفنية ممثلة فى «طليعة التحديث» التى «كانت» ذات يوم. أى أن المفارقات يمكن إحصاؤها: الدولة لم تتحجج بالسياسة، والمجتمع ممثلاً فى الإعلام لم يتذرع بالدين، وسلطة الكتابة (يحيى حقى فى المقام الأول ويوسف إدريس بدرجة أخف) لم تعترض على النص. ماذا إذن؟

لنتابع «اعترافات» صنع الله إبراهيم، باعتبارها «سيرة ذاتية» للنص فى مستوياته المتعددة. لم تكن (تلك الرائحة) هى الرواية التى بدأ كتابتها فى السجن، ولم تكتمل قط، واكتفى صاحبها بأنها كادت أن تكون رواية الطفولة. هذا السجن الذى يبدو كالرحم، لا بالنسبة لهذا الكاتب وحده، وإنما لأكثر أبناء جيله. كان من الطبيعى أن تكون رؤى «الطفولة» هى الورشة التى يجرب فيها الكاتب أولى خطاه نحو الكتابة. وكان من الطبيعى ألا تكتمل الرواية الأولى لأن السجن - الرحم ليس دائرة مغلقة، فتصبح تجربة الكتابة مخاضاً يبشر بالولادة المقبلة. وهى الولادة التى ينسلخ فيها الوليد عن الأم السابقة الوجود على السجن (ثقافة الخمسينيات واختياراتها)، ويقتل الأب (الدلالة السياسية المباشرة للاعتقال).

كانت للانسلاخ عن الأم أدوات تسلمت من جدران المعتقل: يفتشكو وفوزنسكى وفارادوفسكى بكل ما تعنيه هذه الأسماء (السوفيتية) من نمرود، والكتابة التلقائية (المسماة خطأ بالآلية) وفنون الضوء والحركة فى الولايات المتحدة (وكانت تحمل أنباءها المجلات الثقافية المزدهرة فى الستينيات)، والرواية الجديدة (المضادة،

بعد عشرين عاماً من صدور ومصادرة الطبعة الأولى من (تلك الرائحة) لا ينسى كاتبها، ناقدتها - يحيى حقى - ومقدمها يوسف إدريس ما أثارته بعض المشاهد من «نقرز» أو «اشمئزاز». وليس يحيى حقى أى كاتب، ولا يوسف إدريس. تمتلئ (دماء وطن) وقصة (الفراش الشاغر) للأول بما كان يسمى قبله بالخرافات. وتمتلئ (حادثة شرف) و (بيت من لحم)، (النداهة) و (مسحوق الهمس) و (العتب على النظر) للثانى بما كان يسمى قبله بالأدب (المكشوف)، أو الكتابة العارية، الفضائية. ولكن ما كان يؤخذ على أمين يوسف غراب أو إحسان عبد القدوس، لم يعد موضع مؤاخذه بالنسبة ليحيى حقى أو محمود البدوى أو يوسف إدريس، بسبب المواهب الكبيرة فى الكتابة، وبسبب الانتقال التدريجى بالكتابة على أيدي هذه المواهب إلى رؤية نوعية جديدة.

ما الذى دعا إذن يحيى حقى لأن يقول فى ذروة حماسه لرواية (تلك الرائحة):

«لكنه - أى الكاتب - مضى فوصف لنا عودته لمكانه بعد يوم ورؤيته لأثر المنى الملقى على الأرض. نقرزت نفسى من هذا الوصف الغزويولوجى» نقرزت شديداً لم يبق لى ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها. إننى لا أهاجم أخلاقياتها، بل غلظة إحساسها وفجاعتها وعاميته. هذا القبح الذى ينبغى محاشاته وتجنب القارئ تجرع قبحه» (من تقديم صنع الله للطبعة الخامسة ١٩٨٦ ص ٧).

وكيف اقترب هذا الانطباع لكاتب من جيل سابق من كلمات يوسف إدريس فى مقدمته الأكثر حماساً للرواية وكاتبها الذى كان «صريحاً إلى درجة اشمئزت نفسى فيها من بعض تعبيراته» (المصدر نفسه ص ٢١). ماذا يعنى هذا التقارب - إذا لم نقل التطابق - بين قمتين فى الكتابة «الحديثة» و«المعاصرة»؟ وهل تجاوز مقتضيات اللياقة إذا جرونا على مقارنة «اشمئزاز»

وبقدر ما يشي هذا النص بالانسلاخ عن الأم، فإنه يكبت مقتل الأب، فبعد أن كانت الحياة موهوبة للسياسة وعقيدتها التي أفضت إلى السجن، منتهى الولاء للأب - الاختيار، أضحت موهوبة للكتابة، الاختيار الجديد الذي لا يقبل شريكاً. وكانت أدوات قتل الأب جاهزة على استحياء داخل السجن، وعلى غير استحياء خارجه: قام خروشوف بتحطيم «تمثال» ستالين، ثم سقط خروشوف وبقيت الستالينية. قام عبد الناصر بتحطيم «تمثال» الرأسمالية ثم انهزم وانتصر «الانفتاح». وفي إحدى زوايا التقاطعات الحادة - زيارة خروشوف لمصر الناصرية قبل سقوطه بأقل من عام وقبل هزيمتها بأقل من عامين - كان الخروج الكبير من السجن، فاكتمل الانسلاخ عن الأم لجيل كامل سواء أكان داخل السجن الصغير أم خارجه في السجن الكبير (وليس من المصادفات أن يشير الكاتب إلى هذه الرموز: رؤوف مسعد، كمال القلش، عبد الحكيم قاسم، إبراهيم أصلان، بهاء طاهر، يحيى الطاهر عبد الله، غالب هلسا) وغيرهم كثيرون ممن لم يذكرهم، وبعضهم أسى من شهداء نقطة التقاطع الحادة وانقطاع الجبل السرى إلى الفطام الدموي بالهزيمة في مستوياتها المتعددة السابقة على ١٩٦٧ والثالية لها. كان الخروج من الرحم أو الانسلاخ عن الأم قد اقترن بقتل الأب حين أقدم الشيوعيون على ما سمي «بحل الحزب» والانخراط في الإيديولوجيا التنظيمية لسلطة الدولة القائلة لشهدى عطية الشافعي الرمز الأكبر لضحايا تأييدها، المفارقة الفاجعة. ولكن الوجه الآخر للمفارقة المساوية كان إسهام شهداء الديمقراطية المذبوحة في مواصلة ذبحها بتكريس (شرعية) الحزب الواحد. كان مجرد الوجود للحزب الشيوعي اعتراضاً ولو سلبياً أو شكلياً على دكتاتورية الحزب الواحد. أما التسليم لسلطة هذا الحزب الواحد فقد كان إسهاماً بارزاً في نفى الاعتراض وإعداد الفضاء السياسي الاجتماعي الثقافي لسيطرة الحكم الشمولي القائم أو الحكم الشمولي الكامن (الإسلام السياسي). ولكن الأمر على صعيد الخيال الثقافي كان قتلاً للأب،

الشيئية وغيرها من مصطلحات رافقت أعمال ميشيل بونور وآلان روب جريه وروبير بانجيه وناتالي ساروت) في فرنسا، والمسرح الوافد من جنسيات متعددة: بيكيت، يونسكو، أرابال، جان جينيه، بيشر فابس، دورينمات، أرنولد ويسكر، جون أربورن، هارولد بنتر. وبقية السلالات التي ودعت سارتر ودي بوفوار وكامى، وجاوزت الغربة واللاجدوى ومشروع الحياة الوجودى وسيزيف المعاصر ودروب الحرية المطروقة والذباب الذى يطن بأصداء المقاومة والطاعون وكاليجولا، إلى الحافة الملتهبة بين الفجوة العدمية الحقيقة والشاطئ الفوضوى المغروس بالأحجار غير الكريمة. كان السجن يعج بأصداء هذا الحديد المجهول، والوافد من الشرق والغرب ومن الشمال والجنوب، من بحار الإيديولوجيا المتلاطمة الأمواج العاتية (بالسقوط الرسمى للستالينية) إلى خارج الحدود الدولية للميثافيزيقا (بوصول أول إنسان إلى القمر وتدشين ثورة الاتصال والمعلومات). بالرغم من أسوار السجن العالية والبعيدة، كانت هذه كلها وغيرها من أدوات تغيير المعرفة الخمسينية قد تسلفت إلى عقول ووجدانات جيل مهياً لاستقبالها. كانت أدوات الانسلاخ عن الأم التي أعطوها اسماً كودياً هو: الواقعية الاشتراكية، بكل تجلياتها الخفية والمعلنة التي تتجاوز المدلول الاصطلاحي في النقد الأدبي. يقول صنع الله إبراهيم بعد عشرين عاماً من السجن:

«كنت أعود إلى الرواية، فأجندنى عازفاً عن المضى فى كتابتها، فقد ضاع الوهج الذى لازم العمل فيها بين جدران السجن، واستولى الواقع الجديد على كل مشاعرى. ومن جديد برز السؤال المعهود: ماذا أكتب وكيف أكتب. أقول من جديد لأنه لاحقنى فى السجن منذ اللحظة التى قررت فيها أن أحب حياتى لهذا الفن.. متحدياً الصياغة التى ألهمت خيالنا فى الخمسينيات للعلاقة بين صورة العمل الفنى ومضمونه» (ص ٨).

كانوا أدوات قتله، هم الذين مضوا في خط مستقيم ضد اتجاه التاريخ الذي سيعثر «إيمانهم» أشلاء بعد ربع قرن فقط. أما الجيل الذي اقتلع الأب من أعماق الحشايا قبل انهدام المعبد، فهو الذي استبدل به الكتابة من المطلق إلى النسبي، من الواقع الخيالي إلى الخيال الواقعي. كانت الرحلة مضنية وشاقة وسط الظلام الشامل، وكان صنع الله إبراهيم أول من ارتاد الطريق المجهول بين أبناء جيله، وكان أول من فتح سفر الخروج إلى «الحرية». ولكنها الحرية الملتبسة. لم يكن الأب الذي يعنيه قد مات وحده. كان الجد أيضاً - أو أبو الآباء - على وشك الموت أيضاً: معادلة النهضة من التراث والعصر. كانت طموحات نجيب محفوظ وفتحي غام ويوسف إدريس وصلاح عبد الصبور ومحمود دهاب وميخائيل رومان، طيلة النصف الأول من الستينيات، هي البشارة المحبطة بأن رؤيا كاملة على وشك الانتهاء، وأن تجديدهم الجسورة ليست أكثر من «مظلة» للجديد المجهول الذي يتعذر عليهم اكتشافه بأدوات الآباء القدامى. وكان هؤلاء الفرسان من أبناء الفئات الوسطى الذين نمترسوا في أجهزة الدولة، فاستشعروا بمواهبهم الكبيرة أن «البيت» آيل للسقوط فلم يتوانوا عن إعلان هلمهم - مما أسميناه نبوءات الهزيمة - لأنهم كانوا من مكانه، لم يكونوا من المتفرجين أو من أصحاب معاول الهدم.

ولم يكن صنع الله أو أبناء جيله من هؤلاء. كانوا في غالبيتهم من الفئات البينية والدنيا ومن خارج جهاز الدولة؛ كانوا من الهامشيين يعيشون تحت «المظلة»، ولكنهم ليسوا من أهل البيت الآيل للسقوط. لم يكن لمعظمهم عمل واضح أو مصدر ثابت للرزق أو حياة مستقرة. يقول صاحب السيرة :

«كنت قد وجدت عملاً في حانوت لبيع الكتب الأجنبية (تخرج منه فيما بعد كل من رؤوف مسعد وعبد الحكيم قاسم). وكان عملي يحتم على التواجد في الحانوت طول اليوم. وبهذا كانت الفرصة الوحيدة أمامي

حتى بالنسبة للماركسيين غير المنظمين وأحياناً بالنسبة لغير الماركسيين. كان مفهوم «قتل الأب» خارج الإيديولوجيا هيكلاً من الرموز ومنظومة من الدلالات الأبعد من السطح السياسي لا يقل هولاً عن «موت الله» عند ديمتريفسكي أو نيتشه - على اختلافهما - أو إعادة صلب المسيح عند كازنتزاكس. كان الدين عند هؤلاء بنية ذهنية متكاملة الأركان في الذاكرة (الماضي) والخيالة (المستقبل) يقع بينهما الحاضر في دائرة الإيمان (الواقع، الممكن، المحتمل، الضروري، المفيد، ثم المرجح، المؤكد، الحقيقي، المهتم، اليقيني). إنه قانون الإيمان بالحرف الإنجيلي: الثقة فيما يرجى والإيقان بأمر لا ترى. كانت الماركسية الحزبية أو الحزبية الماركسية قد تحولت إلى هذا المفهوم للأب: قانون إيمان. وكان الحزب هو كنيسة هذا الإيمان. وجاء حله في مصر قتلاً للأب. ولكن أجيال الثقافة اختلفت بالنسبة لعملية القتل: بعضها قال مع ديمتري كارامازوف: «إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء مباح». وبعضها قال مع شمشون: «على وعلى أعدائي». وبعضها قال: «بأحجار الأعمدة المتهطمة يمكن أن نبني المعبد على أنقاض القديم». وبعضها الأصولي ردد مع النص: «الكنيسة ليست مبنى من الحجر، بل هي جماعة المؤمنين، والقلب موطن الإيمان». كانوا جميعاً بدرجات مختلفة من تكوين الوسائل والغايات قد أبقوا عملياً على الأب في القلب: هيكلاً من الرموز ومنظومة من الدلالات تشكل في مجملها قانون الإيمان: خوفاً من العدمية حيناً ومن نقبضها - الأخلاق - حيناً آخر. والتفت ذرائعية البعض بانكسار البعض الآخر بالتسليم الخاشع لدى البعض الثالث. ومن المفارقات التي يجب رصدتها: أن هؤلاء الفرقاء من «المؤمنين» اختاروا أو اضطروا أبقوا على الأب في «قلوبهم» وهم أنفسهم أدوات القتل، بينما كان الجيل الجديد الذي ولد من أحشاء الستينيات المضطربة بالآمال والخيالات هو الذي عانى أهوال قتل الأب ولم يبق عليه في مستودع الأسرار، ولم يستبدل به أباً آخر. وكان المؤمنون الذين أبقوا على الأب، رغم أنهم

للكتابة الجادة هي يوم العطلة. ولازلت أذكر يوم كتبت الصفحة الأولى من (تلك الرائحة) فى مقهى بحديقة الأربكية ذات صباح. ولم ألبث أن أدركت عبث هذا الوضع، فتركت العمل. وأتاح لى أحد الأصدقاء وهو الطبيب جمال صابر جبره مكانا بأوئى فى مسكن مهجور له فى مصر الجديدة امتلأ بالكتب القديمة (ص ١١).

ودلالة الفقرة واضحة، تستكملها وضوحاً دلالة الفقرة التى كتبها على ثنية غلاف الطبعة الأولى كمال القلش ورؤوف مسعد وعبد الحكيم قاسم :

«إذا لم تعجبك هذه الرواية التى بين يديك، فالذنب ليس ذنبنا، إنما العيب فى الجو الشقافى الذى نعيش فيه والذى سادته طوال الأعوام الماضية الأعمال التقليدية والأشياء الساذجة السطحية».

نحن إذن أمام جيل جديد واضح السمات الاجتماعية متمرد على القيم السائدة فى الكتابة والحياة على السواء. يقول صنع الله نفسه: «كان التمرد هو وقود المرحلة والتجربة كانت شعارها» (ص ٩). ويشير إلى كتابين حول همنجواى كان لهما «بريق خاص فى مواجهة الترهل التقليدى فى أسلوب التعبير العربى» (ص ١٠). ويكرر: «كان التمرد هو طابع الفترة» (ص ٨).

ولكن السؤال الذى نتنظم حوله دلالات سيرة الكتابة:

«ألا يتطلب الأمر قليلا من القبح للتعبير عن القبح المحتمل فى سلوك فزيولوجى من قبيل ضرب شخص أعزل حتى الموت ووضع منفاخ فى شرجه، وسلوك كهربائى فى فتحتة التناسلية؟» (ص ١٠).

هذا السؤال هو الذى تحول إلى رواية. وقد تحول فى الكتابة لا قبلها أو بعدها. كانت الكتابة هي السؤال. ولم يكن موقف الرقابة أو يحيى حقى أو يوسف إدريس أو أحمد حمروش إلا محاولات للجواب. لذلك، فإن القمع الكلى أو الجزئى، والمعلن أو المضممر، لم يكن بسبب رأى سياسى أو دينى أو اجتماعى يחדش السلطة أو الأخلاق، بل كان السبب هو الكتابة ذاتها.

متى قال صنع الله إبراهيم: «أشعر كما لو أنى قد بدأت الآن فقط فى تعلم الكتابة؟» (ص ٧). الجواب الشكلى للزمن يقول إن هذه العبارة انصرف إليها ذهنه وهو يحاور يحيى حقى بعد عشرين عاماً من صدور ومصادرة (تلك الرائحة). ولكن الجواب المسكوت عنه هو أن هذه العبارة يستحيل انبثاقها من اللاوعى إلا حين خرج «الكتاب» من السجن أو حين خرج صنع الله من السجن كاتبا، وكان الخروج يرادف الكتابة. هو الكتابة. يفصح عن ذلك فى الاعتراف الجهرى:

«كنت خارجا لتوى من السجن، خاضعا للرقابة القضائية التى تستلزم التواجد فى المنزل من غروب الشمس حتى شروقها. وكنت أقضى بقية اليوم فى التعرف على عالم ابتعدت عنه، أكثر من خمس سنوات. وما إن آوى إلى حجرى، حتى أجد نفسى مدفوعا لأن أسجل بلمسات سريعة ما مرّ به من أحداث ومشاهدات كانت تهزنى بعنف وتبدو لى عجائبية» (ص ٨).

نحن إذن فى السجن وخارجة فى وقت واحد. لحظة الخروج من الرحم (الذى حاول داخله أن يكتب رواية الطفولة، فلما خرج لم تكتمل). من الغروب إلى الشروق كان السجن الذى يمثله العسكرى ودفتره وتوقيع السجين. ومن الشروق إلى الغروب كان الخروج إلى عالم «بهزه بعنف» ويبدو «عجائبيا». والهزة العنيفة هي الحد الأقصى لانعدام التواءم وغيبة الانسجام بين بنية الولادة - الخروج من الرحم - وبنية العالم الخفى عن العيون المغمضة داخل الرحم. لم تكن ثمة علاقة بين

وكانت الكتابة في الليل الذي يجسم السجن نصفها الآخر إلى الحرية. إنها إذن الحرية المتبسة: الواقع المهور والأنا الحرة. ما زال سفر التكوين قائماً سارى المفعول: القمع والهزيمة، ولكن الكتابة (الجديدة) فعل حرية. ولم يكن الذي أثار «الاشمئزاز» لدى القيم «الأدبية الراسخة» وانتهاء بالرقابة سوى فعل الحرية الذي مارسه الكاتب ليكون هو هو، فإذا بقراءته للواقع تحدث «الهزة العنيفة» و«الرؤية المجابية» لديه و«الاشمئزاز» لدى الرقابة الاجتماعية بمختلف تجلياتها. وكانت الكتابة (الجديدة الحرة) أو القراءة الجديدة للواقع المتغير قد عبرت عن ذاتها في الهمز العنيف والاكتشاف المجائى، بينما أصابت السلطة الثقافية باختلاف مواقعها بالاشمئزاز المتدرج من فحاجة الرقابة على النشر إلى صراحة يحيى حقى، إلى التحفظ العابر عند يوسف إدريس. لم تكن الهزة المجائى فى «الأحداث والمشاهدات» التى كان يراها الآخرون يومياً دون أن يصابوا بالدهشة، وإنما كانت فى الكتابة ذاتها أو القراءة المغايرة. كانت اللغة بدءاً من معجم المفردات وبناء الفقرات وانتهاء بتقاطع الأزمنة عبر الذاكرة والمخيلة قد أفصحت عن مكان كان مستوراً بالأغطية الأسلوبية والبلاغية والقيمية (المعتمدة والمعتز بها سواء من جانب الذين يدعمون بنيانها الذهنية وقوامها السياسى وقاعدتها الاجتماعية أو من جانب الذين يعارضون هذه القاعدة وذاك القوام وتلك البنيات). وكان هذا التكوين اللغوى الكاشف لما تخفيه اللغة السائدة (= الرؤى السائدة) هو الذى أصاب البعض بما دعوه «الاشمئزاز». وهو فى واقع الأمر الصدام الطبى بين رؤى توحدت بالمرئيات، وكتابة مفارقة تبحث عن رؤى مغايرة وسط الظلام.

ويجب أن نفرق دائماً بين المواقف ودلالاتها، فالرقابة الرسمية التى لم تجد ما يشين سياسياً (اكتشفت) ما يشين أخلاقياً، فهى قد صاغت البنية الأخلاقية للنظام السياسى بمصادرة الرواية. أما يحيى حقى، صاحب التجارب الرائدة فى التحديث، فقد أخلص فى صياغة الموقف الحقيقى للرؤى السائدة على

الداخل والخارج، ولكن لولا الأول لما كان الثانى. كلاهما كان قد تغير، فالأول خرج أو تخرج كاتباً، والثانى أمسى موضوعاً للكتابة. لذلك كان اللقاء حتمياً، وزلزلاً فى وقت واحد. كان «الواقع» الخارجى الذى يدخل إلى السجن على هيئة نظريات وتحليلات ومنشورات وتنظيمات، قد مات. لذلك بدا الواقع لعيون الكاتب الوشيك، كما لو أنه الخيال السحرى أو الأسطورة، عجائبها. ليس هذا هو «الواقع» الذى كان يعرفه قبل الدخول أو الذى كان يسمع عنه بعد ذلك، ذلك الواقع المصحف فى علب الإيديولوجيا. وإنما هو واقع مختلف اختلاف الحلم عن الكابوس، فكانت الهزة العنيفة، واختلاف الرؤيا عن الرؤية فكانت الأعاجيب. «سجلها» يقول صنع الله: «بلمسات سريعة». لفرط غرابتها قام «بتوثيقها» حتى لا تضيع كأنها السر، أو العكس كأنها الحلم الذى يمكن للبقعة أن تبدده. والوثيقة تكتب نفسها، لا تحتاج إلى التوثيق ولا إلى الأقنعة، فيسمى الكاتب هو الوثيقة وتغدو الكتابة هى القراءة. وضاع الوهج الذى لازم العمل فى رواية الطفولة داخل السجن. وحين قرأ صنع الله يومياته التى ثابر على كتابتها بعد الخروج، لم يكن يدرى أنه بين الغروب والشروق والعسكري داخل السجن الجديد كان «يتحرر» للمرة الأولى. وحين قال حرفياً: «شعرت أنى قد وقعت أخيراً على صوتى الخاص». كان فى واقع الأمر قد اكتشف أن له صوتاً، فالصوت بالضرورة كالبعصة هو صوت خاص. ومن كان له صوت فقد تحرر، لا من أصوات الآخرين فحسب، بل من عالم اللاصوت - الرحم - السجن. لذلك كانت «الكتابة» - هذه الكتابة - فعل الحرية. حتى لو كانت الحرية - هذه الحرية - بين جدران السجن الجديد. لتأمل إذن جوهر المفارقة، فالكتابة بين تلك الجدران هى ذاتها القراءة خارجها، فلم يكن صاحبنا يكتب سوى «الأحداث والمشاهدات» التى صادفته بين الشروق والغروب بغير العسكرية. إنه سفر الخروج: فى البدء كانت الحرية. كانت قراءة «الواقع» فى النهار الذى يجسم الخروج نصف المسافة إلى الكتابة.

الكتابة. أما يوسف إدريس بوصفه رمزاً باهراً للأرق والقلق بين السائد والمغاير، فإنه لم يعترض إلا:

«على فكرة الهوامش واعتبرها مغالاة في التجديد، وأقنعني بنقلها إلى داخل النص، كما اعترض على العنوان الذي اختصرته للنص» (ص ١١ و ١٢).

كان العنوان في الأصل «الرائحة النتنة في أنفي» وكان الكاتب قد حافظ، «على النفس اللاهث الذي ميز اليوميات وأضأت بعض جوانبها بهوامش مستفيضة جمعتها في نهاية النص» (ص ١١). ولكن هذه الاعتراضات أو التعديلات التي وافق الكاتب على إجرائها دون مساس يذكر بجسم الرواية لم تمنع يوسف إدريس من البوح بالاعتراض الآخر والأكثر أهمية حين قال إن الكاتب كان «صريحاً إلى درجة اشمأزت نفسى فيها من بعض تعبيراته» (ص ٢١).

هناك تباين إذن بين المواقف والمواقع، بين سلطة الدولة وسلطة الكتابة، وبين جيل وآخر في الكتابة. ولكن الجميع يربطهم «الاشمئزاز» بمستوياته وتنوعاته وتحليلاته المختلفة، ذلك أن «تلك الرائحة» كانت يذانا بكتابة مغايرة كلياً، وكان صاحبها علامة أولى لجيل كامل ومرحلة جديدة.

تبقى الإشارة إلى أن الرواية التي صودرت طبعتها الأولى في القاهرة عام ١٩٦٦ قد تعرضت لمصادرات من أنواع مختلفة في طبعات تالية؛ فقد نشرتها مجلة «شعر» اللبنانية عام ١٩٦٨ بعد حذف عدة مقاطع بالرغم من مناخ الحرية الذي كان يتمتع به لبنان في ذلك الوقت. ثم صدرت في مصر عام ١٩٦٩:

«بعد أن انتزعت منها (دار النشر) ودون إذن مني كل ما تصورت أنه قد يثير غضب الرقيب» (ص ١٤).

وهذه الطبعة المشوهة هي التي صدرت مرة أخرى في سلسلة «كتابات معاصرة» عام ١٩٧١. لذلك يرى الكاتب أن طبعة ١٩٨٦ التي بين أيدينا، وقد صدرت

في القاهرة والخرطوم والدار البيضاء في وقت واحد، هي الطبعة (الأولى) المعتمدة. والدلالة هي أنه برغم مضى أكثر من ربع قرن على «بداية» الكتابة الجديدة، بحيث أضحت أجيالاً واتجاهات وأكاد أقول لغات مختلفة، إلا أنها ما زالت على الصعيد السوسبيولوجي أبعد ما تكون عن اللغة القيمة السائدة. إن أرقام التوزيع وعدد الطبعات وعدد الدراسات النقدية تؤكد أهميتها القصوى في الانعاطف بالكتابة وجهة جديدة. ولكنها لا تؤكد وصول «البحث عن رؤى جديدة» إلى شاطئ الجواب. لذلك فالكتابة الجديدة أخلص لذاتها، وإن بقيت مفارقة ومفارقة، وكأنها برغم (شعبيتها الثقافية) في حالة حصار. غير أنها بالتراكم قد استحالت معياراً محدداً للكتابة وما هو خارج الكتابة. هذا يعني أنها مازالت في رحلة، ولا أقول مرحلة، البحث، وأن جيل الستينيات قد أصبح أجيالاً عدة حتى إن هذا المصطلح الزمني لم يعد أداة إجرائية في التحليل، وإنما أضحت الستينيات هي الكتابة الجديدة ذاتها وقد فجرت البناء في مواهب أجيال جديدة «تبحث» بدورها عن رؤى. بل لم تعد الرواية بمعزل عن الإبداع الأدبي عموماً وإنما اشتبكت روح الستينيات بالقصة القصيرة والشعر والنقد في جيش زاحف إلى سلطة الذوق العام، لم يصل بعد.

ولا يخلو من المفزى أن يضطر صنع الله إبراهيم لإبراز هذه الفقرة:

«وجد الكثيرون في الكتاب مادة للتفكه والسخرية. وتلقفته بعض العناصر لتستغله في خدمة مصالحها، فحمله عبد القادر حاتم إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ليشهده على ماوصل إليه الشيوعيون من تبذل وانحلال. وتوصل المؤتمر الإسلامي إلى نتيجة مماثلة. وآلمني أن تستغل (مغامرتي) للمساس بقوة سياسية أحترم كفاحها وتصريحاتها على مدى عدة عقود» (ص ١٤).

القمعية تظل كامنة في الوجوه العارية حين يصبح الواقع هو الفانتازيا بدءاً من الزمن : سبعة أيام، بعد الخروج الأول، وفي اليوم الثامن فقط موعد اللقاء بالأم، تكون قد ماتت. حينئذ يبدأ الخروج الثاني الذي لا تكتبه الرواية. تتوقف الرواية عن الكتابة بتحقيق فعل الحرية، والانسلاخ نهائياً عن الأم. النص إذن - أو فعل الكتابة - أشبه ما يكون بالجهادة المستميتة لتحقيق حرية الأنا، فإذا تحققت بموت الأم، وقعت الحرية خارج النص سؤالاً مفتوحاً على الآخر. هذا السؤال هو الفانتازيا. والأيام السبعة السابقة على «اكتشاف» موت الأم هي العلاقة بين الوجوه والفانتازيا. كانت الأم في الزمن الروائي قد ماتت بعد خروجه من السجن بيوم واحد. ومضى «الأسبوع» الكامل دون أن «يعرف» فلما عرف كان اليوم الثامن. ولكن الكاتب لا يفوته تسجيل اليوم التاسع حيث «كان موعدي مع العسكري يقترب» (ص ٦٠). إنه يوم الولادة. ليست دلالة الأيام السبعة خافية تحت سفر التكوين وأقنعتة، أما اليوم الثامن فهو التكرار الدال على اليوم التالي للخروج (الموت الفعلي للأم - الانسلاخ عنها - ثم الاكتشاف المتأخر أسبوعاً لهذا الموت). واليوم التاسع هو الولادة الجديدة أو المعمودية، هو الخروج المستمر، وليس «هذا» الخروج الذي كان وأصبح.

هذه هي أركان الفانتازيا في (تلك الرائحة). يتشكل نسجها من «السؤال»، أي حالة البحث. وهي حالة تبلّس الجسد في ثلاثة تكوينات: الجسد البشري، وجسد الأشياء، وجسد اللغة. التكوين الأول هو جسد الإنسان بوصفه قيمة، وآلة بيولوجية، وستاراً يلف جهازاً خفياً ندعوه العقل. والتكوين الثاني هو جسد المكان بوصفه فضاء دلاليّاً يوطر نظام الشعور. والتكوين الثالث هو جسد الزمان بوصفه بنية لغوية ينبثق عنها الوعي المتقاطع في تعالي وليس اللاوعي الذي يتوازي فيه الماضي والحاضر.

هكذا يصبح العنوان الذي توصل إليه الكاتب ويوسف إدريس دالاً ومسؤولاً في وقت واحد: (تلك

إن هذا «الأم» الذي يكشف عنه الكاتب في سيرة الكتابة، وبعده البعيد عما كان يسمى الواقعية الاشتراكية في الوقت نفسه يفصح عن المدى الذي يمكن أن تصل إليه عمارة النص باعتباره خطاباً مفتوحاً لكل من يهيمه ومن لا يهيمه الأمر، بدءاً من القيادة السياسية للواقع المستور وانتهاء بقيادة الذوق العام مروراً بالسلطة الثقافية المهيمنة ومعارضيتها سواء بسواء.

٣.

بين الرواية التي لم تكتب قط، والرواية التي «تمت» كتابتها عدة مرات، يقع النص المتغير الخفي والمعلن معاً في (تلك الرائحة). تلك المسافة الغامضة بين الإمكان والفعل يوجزها الهاجس: «كثيراً ما خالجنى الشعور بأنني قد أجهضت عملاً كبيراً» يقاطعه يقين «الإنصات الداخلي والاعتساف من صلب الواقع الحقيقي». في منتصف المسافة بين الشك واليقين تنبثق مفردات «الاحتمال» أو حالة «السؤال» التي شكّلت بنية الرواية. وحين يستحيل الكاتب هو الكتابة، فإن ضمير المتكلم لا يعود الرواية المفارق الذي يخلق شخصوه وأحداثه والمصائر والأقدار كلعبة يعرف سلفاً نتائجها فيفقد حاسة الالتذاذ بالنص المكتوب أصلاً في عقله العلوي، وإنما يغدو ضمير المتكلم هو فعل الحرية الذي تمارسه الأنا المتوحدة مع الكتابة. يغدو هذا الفعل، وليس الاسم، هو بطل الرواية. ومن ثم، فما ندعوه مع الكاتب بالتسجيل اليومي هو عكس ما كان في سفر التكوين داخل الرحم: الوجوه وليس الأقنعة. وجوه «الهزة العنيفة» التي تفجر «مشاهدات الواقع وأحداثه» بافتتاح سفر الخروج إلى الواقع «العجائبي» أو الفانتازيا. وهكذا تصبح وجوه الفانتازيا، وليس أقنعتها، هي ما تنكشف عنه آية سفر الخروج: في البدء كانت الحرية.

وإذا كان «التسجيل» يمرّى الوجوه من أقنعتها المنسوجة في الأصل من خيوط القمع، فإن الدلالة

الرائحة) يجمع بين الحيادية والرمز المعلن سلفاً. بينما كانت «الرائحة التنتنة في أنفي» معلنة الاسم والرسم والحكم القيمي المسبق. غير أن «الرائحة» في الحالين نقطة ارتكاز لميلاد السؤال أو «البحث» الروائي، فهي رائحة الجسد في تكويناته الثلاثة.

سنلاحظ أن سلطة الجسد، بالسالب والموجب، هي بوابة القمع، فالجسد البشري بوصفه قيمة يتعرض منذ السطر الأول لهذا الاختبار: «قال الضابط: ما هو عنوانك؟». وكان الجواب سؤالاً جديداً: «ليس لي عنوان». إنها الهزيمة الأولى، فلا بد «أن تعرف مكانك لنذهب إليك كل ليلة». لا بد من التكوين الثاني للجسد: المكان. وحتى تتأكد القيمة المهزومة، فإنه لا يجد عنوانه لدى الشقيق أو الصديق. للجسد البشري سلطة، وكذلك للمكان. والعلاقة بينهما مصدر القوة أو الضعف في السلطة الخارجية. ولكن السرد المتواتر هو الذي يهيئ لسلطة اللغة أن تمارس دورها في الجدل المضمر، أو ذلك القارئ الخفي الذي يتابع رحلة الجسد والمكان. لذلك كانت الليلة الأولى في قسم الشرطة حافلة بجدران الحجز المحمرة من بقع الدم الكبيرة، وجسد الصبي الذي تتقاذفه الأفخاذ. القمع قرين الجسد، يهتك الستار عن الجهاز المدعو بالعقل. وفي نصف صفحة ترد كلمة «الصبي» ثمانى مرات. وفي النصف الآخر ترد كلمة «جسمي» أربع مرات نضيف إليها مفردات الرأس والعري والصابون، حتى إذا التفتنا إلى الجمل القصيرة للفعل الماضي المتسارع اكتسبنا من سلطة اللغة زماناً حاضراً: «دق الجرس فقامت أفتح» و«ظللت ممدداً على السرير دون أن أنام» و«جاء الصباح» فكان المشهد الأول عند نزوله من المترو رجلاً «ملقى على الرصيف بجوار الحائط، وقد غطته جرائد ملوثة بالدماء». يتواتر السرد هكذا بزمان اللغة وسلطة جسدها الذي يجيب على سؤال الضابط: أين عنوانك، بالصبي الذي ينتهك عرضه في ظل حراسة الحجز المشددة، ومن جانب المقهورين داخله. وتسقط دماء الحشرات فوق الجدران إلى «الجرائد» التي تغطي جسد الرجل الملقى على الرصيف. هذا هو المشهد الأول الذي مارست عليه اللغة سلطتها فأصبح الماضي

حاضراً، وانشق الوعي بالكلمات متعالياً وليس موازياً للاوعي، سواء أكان هامشاً أسفل الصفحة كما كان النص في المخطوطة الأولى (وكما فعل إبراهيم منصور من قبل في قصته القصيرة: اليوم ٢٤ ساعة) أم بين أقواس أم مطبوعاً بالحرف البارز كما اقترح يوسف إدريس. القتل هو مشهد اليوم الأول بعد الخروج، وكان كذلك قبله. وكنت الأسطر الخمسة عشر سلطة الجسد الذي يخفي جهازاً ندعوه العقل، وكيف كان مقتله داخل السجن انتصاراً مزدوجاً وهزيمة مزدوجة. كان صموده انتصاراً لجهازه الخفي وانتصاراً لسلطة المكان. وكان موته هزيمة للغة قديمة وانتصاراً للغة جديدة: «كان هو يعرف ما سيحدث لكنه لم يقل شيئاً» (ص ٢٨). السرد يغيب الصوت. ضربه على «رأسه» وقالوا له - هم الذين يتكلمون وحدهم في المقطع: «اخفض رأسك يا كلب» (ص ٢٩). وكان من الممكن لسلطة الجسد أن تحمي الجهاز الخفي بالموت. لذلك «كانت هذه هي آخر مرة رأيته فيها». والرؤية تعني صورة الجسد، فالعقل لا يرى. ولكن «هذا» الجسد لم يكن واحداً بين الآحاد، وإنما كان «الأب». وهو الأب الذي قتلوه مرة، ولكن صورته التي بقيت سوف تعرف القتل مرة أخرى بأيدي أخرى أو بلغة أخرى تنزع الصورة من مكانها. هل كان هذا المكان هو رصيف المترو الذي تمدد فوقه الرجل مغطى «بالجرائد الملوثة بالدماء؟». ويستمر البحث أو السؤال. وكان الجواب سؤالاً جديداً طرحته ابنة القتيل (الكبير) في السجن حين زار العائلة في اليوم التالي من الخروج: «عندما يكون هناك أحد سأقول إنك أبي فلا تقول لا» (ص ٣٢). ولم ينقذه من الجواب سوى موعد مجيء العسكري. ولم يكن ثمة فرق بين البحث عن عنوان في اليوم الأول والبحث عن أب في اليوم الثاني، ولم يكن مهماً أن يكون العنوان له والأب لها.

كان الخروج إلى السجن الجديد كالبحث عن أب قديم، كلاهما يفضي إلى انتهاك الجسد، سواء أكان جسد الصبي في الحجز، أم جسد الغريب على الرصيف. وكان لا بد لنقطة الارتكاز من أن «تفوح» بتلك الرائحة

قالت: لا، (ص ٣٦). هكذا راحت «الرائحة» تستتر في الوجوه خلف الوجوم والشعور بالعجز والتوجس من الطاعون. وأضافت سامية من حيث لا يقصد صوتها الغائب إلى نجوى مزهداً من التأكيد على سؤال «الضباغ والانكسار». وللمرة الأولى ينتبه في طريقه إلى فتاة تسير بجوار قضبان المترو في بضع واضح. وكما يتحول صوت الجرس فظهور العسكري إلى هاجس يشي بالمفارقة فيدق الجرس في الرأس ولا يظهر أحد بالباب أو يظهر أى شخص آخر غير العسكري كخطيب الأخت الذى يذهب لشراء سخان فيشتري ثلاثة، فإنه يعتمد ركوب التاكسي حتى باب البيت البرجوازي ليراه أهله من الشرفة، ولكنه حين يصل لا يكون هناك أحد فى الشرفة، لا نهاد ولا أبوها. ونهاد، الأنثى الثالثة، صوت غائب. إنها «تقول» طول الوقت دون أن نسمع لها صوتاً. لذلك يستخدم الكاتب فى صفحة واحدة (٣٩) الفعل الماضى للقول خمساً وعشرين مرة. هكذا يصبح «الكلام» بدلاً للصوت الغائب، وكلما زاد الكلام تأكد غياب الصوت. وسنظل نتابع هيمنة الغياب برفقة هيمنة «الاستهلاك» الذى يتكلم تحت مظلة «بناء الاشتراكية» بلغة التكنولوجيا المستوردة والطموح البرجوازي الغالب. وتنضح المفارقة بالسخرية حين يغرر الشوكة فى الورك الذى يطير فى الهواء ويسقط فى إناء السلطة. هذا الكاريكاتير هو الذى يعيد صياغة الأصوات الغائبة فى العبارة المعاكسة: «أنا قد نعتت من الأصوات العالية» (ص ٣٩) وكأن المفارقة كامنة من الأصل بين المكبوت والمعلن. وهكذا، فنجبا إلى جنب الإنهيار بأوروبا واستخدام أحدث منجزات التكنولوجيا المنزلية، فإن والد نهاد يفرش سجادة الصلاة أمام ضيفه ويؤدى الغرض. كان التليفزيون أيضاً - صاحب الصوت العالى - يؤدى واجبه فى تخييب الأصوات بدءاً من نهاد وانتهاء بالطباخة والخادمة والدادة. كان سائق المترو يغيب بصوته على نحو مختلف حين وضع قطعة الحشيش فى الشاى. وكان العشرات من العمال العائدين إلى منازلهم قد

التي تنتظم تكوينات الجسد الثلاثة بما تشتمل عليه من قيم وبني ودلالات. وكان للأثنى أن «تخضر» فى سلطة الجسد آلة بيولوجية. وكانت «نجوى» هى التى أضاء ظلام الغرفة عليها فى انتظار العسكري: «وأمسكت بشفتيها بين شفتى. وعضنتى هى بنفس الطريقة الفجة غير المدربة» (ص ٣٣)، واستطالت اللحظة فى الزمن المفارق تحت هيمنة سلطة اللغة حين عرفها للمرة الأولى، وكانت برغم نعومة شفتيها بعض شفته السفلى بقسوة. كانت نجوى صوتاً غائباً، فجاء السرد المتواتر ليمزج لغة الجسد بجسد اللغة ويقوم بينهما حواراً، ليس هو الفلاش باك ولا مجرى الشعور، وإنما هو «علاقة» الزمان بالمكان. قالت: «الدنيا برد». ولم تكن هى التى قالت: «هناك شىء ما ضاع وانكسر». ولم ينقد الجسد، بوصفه آلة بيولوجية، سوى الذهاب إلى الحمام. ويتداخل السرد فى تداعى المحيلة وتدق صورها، فيختار من بينها شخصاً لا يظهر مطلقاً «سامى» ليذهب إليه، ويحتاج إلى دورة المياه. لم يكن «المأ بين الساقين» هذه المرة: «وأطلقت من ظهري رائحة شمتها الطفلة. وقالت: رائحة كاك» (ص ٣٥). وكانت هذه هى المرة الأولى التى ترد فيها كلمة «رائحة» فى النص، مصحوبة بصفتها «النتنة» ومصدرها هو نفسه. وكانت البنت الصغيرة هى «الأنف» التى شمت، كما كانت الابنة الأخرى هى التى طلبت منه الموافقة إذا قدمته للناس باعتباره «بابا». يختار الكاتب رمز الطفولة من الرواية التى لم يكملها قط، لتفصح الخطاب مرة أو تكتبه أخرى. وفى الحالين هى الصوت الحاضر- الحاضر وإذا كان «سامى» لم يظهر، فإن «سامية» فى بيت آخر كانت الأثنى الثانية. كانت قد تزوجت، وهى تتردى القميص الخفيف «على اللحم» يبرز من تحت إبطها جانب «من تديها عند انطلاقه من الصدر (...) وكانت ساقها عارية» (ص ٣٦) ولكنه قال لها: أشعر أنى عجوز «كل الناس أراهم فى الشارع وفى المترو متجهمين دون ابتسام، ولأى شىء نفرح» ثم سألها: هل قرأت رواية الطاعون «وشعرت أن شياً كثيراً يتوقف على الإجابة. لكنها

غيبوا أصواتها أو أنها قد غابت عنهم فى النوم الذى يجلد أحلامهم دون هواده. وللمرة الثانية يرى الفتاة التى تتخادى رصيف المترو بمشيتها البطيئة. تتأكد دلالة المترو من مشوار إلى آخر. كانت البداية ذلك الرجل الملقى على الرصيف عند محطة «الإسعاف» وقد غطته الجرائد الملوثة بالدماء، وسائقه يتغيب فى كابينة القيادة بالشاى والحشيش والعمال بالحشر فى عرباته بعد يوم مزدحم بالعرق ورؤوس مكدودة بالأحلام. وفى الخارج يلوح وجه جميل لفتاة تمشى بمحاذاة فى بضع ملحوظ. الزمن الغائب عن الزمن، فالمترو مجرد مقياس للوعى والغيبوبة. مقياس الحركة بينهما، والمفارقة بين الوجه والفانتازيا تقع خارجه، كأنها خارج الزمن: بناء «الاستهلاك» على أنقاض الإنتاج. والكاتب يقتنص اللحظة التى لا تكاد ترى بين البناء والهدم، فالسوس ينخر البناء من داخله. الطبقات الموروثة والأخرى الوريثة يتحالف فى حركتها الخفية الجنون والجنون فالانخلاع عن الوعى الخام والانصهار فى بوتقة الغيبوبة الشاملة. يكشف الكاتب المفارقات الصغيرة أولاً فأولاً بالمزاوجة بين السرد المتواتر والأصوات الغائبة، ولكن تظل الرائحة التى فاحت منه نقطة الارتكاز فى المكان، ويبقى المترو خطأ باتراً للزمن القابض على جمر الغيبوبة من داخله ومن خارجه. لذلك تقتول الأخت: «أنتم تريدون أن تنشروا الفقر» وقال خطيبها: «ليست أمامى فرصة للشر» (ص ٤١) ولكنه أوصى على ولاعة رونسون من بيروت. أما هو فحين فتح اللقافة التى أهدتها له والدته نهاده، وكان يحلم بقماش بدلة لم يجد سوى قماش بيجمامة. ويرى من خلف النافذة فتاة تخلع ملابسها ببضع وقد وقفت عارية تماماً وراء النافذة المقابلة. الجسد سلطة لا تقاوم. غير أنه يفكر ولا يستطيع «الكتابة». المخصوصة لا تنجز، فإذا حالت الظلمة بينه وبين الجسد المضاء، فإن الكتابة لا تتحقق. المعجز أيضاً لا يتجزأ حتى إن الوجه الواحد ينقسم فى الفانتازيا بين قاهر ومقهور، كما انقسم الزمن بين الوعى والغيبوبة. وعندما كشف الوعى المفارق عن وجه الأسطورة الحية

فى الواقع الخشن بإبراز الرجل الكبير بجسده الصامد فداء للروح كان «المقتول» شريكا فى عملية القتل، وكان الراوية بالرواية شريكا فى عملية القتل. وهما نوعان من القتل الذى يختلف عن القمع الخارجى وقد أفضى إلى الموت. القاتل الخارجى مجرد آلية لقمع الروح. أما القتل الخفى فهو البحث عن السر. وعلى النقيض من الفكرة الشائعة حول المادة والصورة أو المعنى والمبنى، فإن الصورة هنا - أى الجسد - تصبح الروح التى يعود الكاتب بتجسيدها إلى قتلها عبر اللغة. يقتل الرؤيا التى كانت رؤياه. لم يذكر صنع الله إبراهيم اسم شهادى عطية الشافعى وهو يقيم تمثالا فى خمسة عشر سطراً لسلطة الجسد، احتفالاً بتاريخها بالانتقال من سلطة الأب، وليسة دسوية بقتله. ولكن الوعى الذبيح يضع اسم «مجدى» الذى:

«وقف وظهره يقطر دماء. كان صامداً لا يهتز يستعذب قدرته على الصمود. لكن الناس لم تعد تعبا بهذا اليوم فقد تغيرت روح العصر. وليس صدفة أن الكلمات التى يستخدمها قد تغير مدلولها منذ زمن، وبعضها كان يصبح بلا مدلول على الإطلاق» (ص ٤٣).

ويستحيل المترو - دلالة الزمن المركزية - قطاراً من الجنود العائدين من اليمن، يهتفون «الركاب» يتأملونهم فى جمود ولا مبالة. أما الفتاة التى رآها مرتين من قبل تمضى بهذا المترو فى بضع فقد رآها فى المرة الثالثة: «اكتشفت أنها عرجاء». الفتاة الجميلة التى بدت كظل المترو - مقياس الزمن الدلالى للغيبوبة الجماعية، عرجاء. إنه الزمن الأعرج، أى الملىء بالمفارقات، حتى إذا استحال قطاراً موازياً أكثر استقامة، فإنه يهرول بالهتاف واللامبالاة معاً، غير أنه يحمل «الجنود». ترى، أية صلة تربط الدماء التى أضحت بلا ثمن فوق الرصيف أو فى المعتقل، وبين دماء الجنود الذين لم يصلوا من اليمن فلم تكتحل عيونهم بالميون الجامدة اللامبالية؟ وما علاقة جسد الأنتى بشهوة الكتابة؟ وما علاقة المعجز

السيرة نعلم أنه كان بين الغروب والشروق يسجل مشاهداته بسرعة. وهى تلك المشاهدات والأحداث التى انبهر بها حين قرأها وصقلها بعض الشيء لتصبح هذه الرواية على أنقاض رواية الطفولة التى بدأها فى السجن ولم تكتمل أبداً. أما النص فهو المقاومة المضنية من أجل «الكتابة». أو من أجل التحرر من الرؤى القديمة فى محاولة يتهكها العجز المتلاحق، فكم كانت تلك الرؤى - وربما لا تزال - مهينة وقامعة. هذا هو النص الذى يفصح عنه التناص التالى:

«راح يقرأ فى إحدى المجلات عن موبسان وكيف كان يرى أن الفنان «يجب» أن يبدع «علماً أكثر جمالاً وبساطة من عالمان». وكان كاتب المقال هو الآخر يرى أن الأدب يجب أن يكون متفائلاً نابضاً بأجمل المشاعر» (ص ٤٥).

كان النص إذن على نقيض السيرة الذاتية، معاناة هائلة فى البحث عن الكتابة، وكان التناص زاخراً بالدلالة على أن الكتابة رؤى متغيرة، فالبحث عن الكتابة هو ذاته البحث عن رؤيا. «والبحث» هو الكتابة فى (تلك الرائحة). واللغة هى الرحلة، والسؤال هو المفارقة المستمرة. فإذا كان الأهل يسألونه لماذا لا يستقر ويتزوج، فإن أخاه بالذات الذى يسكن فى فيللا من أموال زوجته يقطن فيها مع ابنتيه المتزوجتين، هو نفسه الذى يريد أن يتزوج من فتاة صغيرة ويرى أن كل شيء قد أصابه التلف «منذ أصبح العمال فى مجلس الإدارات». ويرز جسد الأنتى مرة أخرى، سواء من شبك شركة الطيران - دون اسم محدد - أو تلك التى كانت (بغير اسم أيضاً) باردة، «وجلس أحاول الكتابة. وعلى الأرض ظهرت بقع سوداء من أثر لذتى» (ص ٤٨). وحين طلب من صديقه أن يأتبه بامرأة هذه الليلة لم يستطع أيضاً مضاجعتها. لا الزواج كان ممكناً، ولا معاشرة البغايا، ولا الحب كان وارداً إلا فى المسافة الغامضة بين الذاكرة والخيالة. كانت «المجارى فى البلد طافحة

بمختلف هذه الأحوال؟ إنه سؤال «الرائحة» المكبوتة فى دهاليز الفانتازيا - الغيبوبة الشاملة بوصفها ستاراً يغطى جريمة ما، والوجوه الكاشفة لما جرى فى المستقبل. لذلك كانت الأفعال الماضية فى سياق تركيب الجملة أفعالاً مضارعة تخفر الحاضر، وكأنه نفق مظلم، لرؤية المستقبل. وكأن هذا المستقبل هو الصورة الأخيرة للحاضر نفسه تحت إشراف الماضى. إنه الزمن المركب، دون حاجة من الكاتب لاستخدام الضمائر الثلاثة بأسلوب تراكمى (تقليدى) أو بأسلوب تيار الوعى. الزمن المركب يجعل من الزمن المستمر والزمن العكسى وحدة واحدة، فالعيون الجامدة واللامبالاة التى اصطدمت بها عيون «الجنود» هى ذاتها العيون الجامدة واللامبالاة التى اصطدمت بها عيون «الجنود» السياسيين فى المعتقل «والباب مغلق والسقف قريب. لا منجاة» (ص ٤٤). إلى أى زمن تنتمى الصرخة المكبوتة «لا منجاة»؟ إنها تتخذ موقعاً ماضياً فى السياق المركب للزمن. ولكنها ضمن المنظومة الدلالية للرائحة المكبوتة والمترو والقطار، نكتشف أن الزمن الأعرج فى الأول والزمن العكسى فى الثانى يفسح مجالاً بين الحاضر والمستقبل لصرخة مكبوتة هى «لا منجاة» ذاتها. وليس الحل الذى تعرضه الأخت وخطيبها وبقية المعارف بأن «يتزوج» إلا هروبا من العجز أمام هذه الظاهرة داخل الرواية وخارجها: لماذا لا «يستقر»؟ أو لماذا يرى الدنيا ويتعامل معها بعين غير مستقرة؟ أى أنهم بعيونهم المستقرة يرونها مستقرة. أما هو فليس كذلك. ومن هنا تكتسب «اللا منجاة» معنى رهنأ ومباشراً. لذلك، يقول: «إن الشمس أوشكت أن تختفى» (ص ٤٤) ويمسك بالقلم للمرة الثانية: «لكنى لم أستطع الكتابة» (ص ٤٥) ويكرر الكلمات حرفياً فى الصفحة ذاتها، فيحاول أن يرى فتاة الأمس العارية فى النافذة المضاء ولكنها كانت مغلقة. وكالعادة لا يجد سوى الاستمراء مهرباً من العجز. البحث عن الكتابة هو ذاته البحث عن الجسد: الحرية. وعلينا أن نلاحظ هنا الفارق النوعى بين الكتابة والسيرة الذاتية للكتابة. فى

عينيّ الأب سوى «الجزع». ثم يتعالى الحسّ الساخر، فحين يغمض الأب عينيه يتوقف الابن عن القراءة فيفتح الأب عينيه قائلاً: «لم أنته بعد». وحين سمح له بالانصراف: «تنفست الصعداء». هذه المتابعة السعيدة لموت الأب، هي على نحو ما مشاركة في قتله. هذه المشاركة لا تجمع بين الأبوين فحسب، بل توحدهما في الفانتازيا وتفرق بينهما في الوجهين فحسب. ولكنهما وجهان لأب واحد. واستدعاء الأب (الشرعي) إنما يسبغ الشرعية على الأب القاتل في باحة السجن. وإذا كان الوجه الأول للأب هو رؤية الواقع بغية تغييره وقد انتهى بها الموت إلى تكريسه فلم تعد العين ترى، فإن الوجه الثاني للأب كانت عيناه «مغلقتين» تماماً. لذلك يظل الواقع محجوباً عن الرؤية، حتى لو كانت العيون من حوله جاحظة، فالعيون المفتوحة الميتة هي العيون الجامدة اللامبالية المستغرقة في الاستهلاك المجهنم أو في بريق الشعارات أو في الكذب المحموم أو في طريق القمع إلى النصر المهزوم. ليست الكتابة في هذه الحال سوى القراءة: «كانت كل النوافذ أمامي مغلقة» (ص ٥٥). كان ذلك في اليوم الثامن أو اليوم الأول بعد نهاية سفر التكوين، حاول أن «يقرأ» فلم يستطع. ليس معنى ذلك أنه لا يرى، بل العكس هو الصحيح، فلأنه فتح عينه ليقرأ أو لم يقرأ ما اعتادت العين القديمة أن تراه، لم يستطع القراءة للوهلة الأولى. انعدام القدرة هنا يؤكد حضور البصيرة، ولكن الواقع الذي يراه ليس هو الذي «يراه» الآخرون. لذلك «اكتشف»: الفرق. في البداية كانت أرض الحمام هي الفارقة (ص ٥٥) فوقف في وسط الحمام، وحين عاد إلى الحجرة كانت: «آثار أقدامي في كل مكان»، وحين خرج إلى شاطئ النيل رأى شاباً في قارب يستغيث مقاوماً الفرق المحتمم. مع ذلك كانت دار السينما تعرض فيلماً كوميدياً. ويستمر الفرق الذي لم يعد في الحمام أو النيل مياهاً نظيفة، بل «كانت مياه المجارى تملأ الأرض» (ص ٥٦)، وكانت دار السينما الأخرى تعرض فيلماً عنوانه (إنه عالم

(ص ٥٢). هذا هو كل شيء. لم تعد «الرائحة» تلك التي صدرت عنه وأبانت عنها البنت الصغيرة وكان هو مصدرها، بل أصبحت رائحة البلد كلها. هنا بالضبط يموت الأب للمرة الثانية. كان الأب قاتل السجن قد انتصرت له سلطة الجسد فداءً للروح، أما الأب (الشرعي) فقد ماتت فيه سلطة الجسد مجاناً. ولكن القتل في المرة الأولى يكاد يكون مرادفاً لتحقيق الذات وميلاد الكينونة أو مشروع الحياة بالمعنى الوجودي حتى ولو كان المقتول رمزاً للمشروع الماركسي. ولا يخلو من المغزى أن المفارقة الدرامية في «المقتل الأول»، أن الرمز الماركسي القاتل كان رائد الدعوة في الوقت نفسه لحل الحزب الشيوعي والاندماج في حزب السلطة القائمة تحت قيادتها. ومن ثم فالقتل كان متعدد القتل والقتلة. كان حلّ الحزب قتلًا للأب شارك فيه القاتل. وكانت سلطة القمع القائمة للشخص والحزب، في الساعات الأخيرة عشية مقتلها بالذات في «الهزيمة» وما نتج عنها من سلطة بديلة تحوّل فيها الاستهلاك تحت المظلة «الاشتراكية» إلى دولة ومجتمع كاملين. وكان الكاتب نفسه بالخروج من سفر التكوين قد بدأ رحلة تحرره في الكتابة بإطلاق رائحة الفساد المكبوتة. وعندما تخلص من سلطة الأب الحقيقي وبدأ رحلة التحرر في قراءة الواقع الحقيقي خارج الرحم، كان من اليسير أن يتراءى له الأب الشرعي الذي سبق موته - في الفضاء المهرد للزمن - مقتل الأب الثاني. بل هما في السياق المركب للزمن أمسياً أياً واحداً. إن الأسطر العشرين الواردة في اليوم السابع (ص ٥٣ و ٥٤) ليست أكثر من تركيز دلالي على موت الأب عموماً وليس هذا الأب خصوصاً. وهي فقرة بلا نظير في الأدب المصري المعاصر، وكأنها إعادة قراءة لمقتل «الشهيد»، فمركز الكاتب على الانطفاء التدريجي لجذوة الجسد الأبوي من خلال التركيبات السريعة للدلالة والوعي المفارق: «كان أبي يصرخ من الألم. وكنت أريد أن أنام»، وحين أخذه إلى المستشفى «كنت سعيداً». وفي اللحظات الأخيرة لا يلتقط من

يضم التكوينات الثلاثة هيكل من البنيات والدلالات البعيدة كلياً عن الترميز، فالفانتازيا ذات الأيام السبعة لنشأة «الكون الفنى» واليوم الثامن للانسلاخ عن الرحم - السجن واليوم التاسع لموت الأم تعتمد على الزمن المستمر والزمن العكسى الذى تخمله اللغة؛ فيتصل موت الأب بموت الأم ويفترق النوعان من الموت، فهو الزمن المركب والقتل المركب والموت «البسيط»، أو علامة السؤال التى تنتهى إليها رحلة البحث وقد جسمها المثلث والقطار والأهل والأقارب والناس المجهولون فى الغيبوبة الشاملة التى قادت إلى «الفرق» ولا منجاة. ليس مهما أن الرواية نمت كتابتها فى أبريل ١٩٦٥ وصدرت وصودرت فى فبراير ١٩٦٦ قبل أن نفرق فى «مجارى» الخامس من يونيو ١٩٦٧ لأنها ليست نبوءة بالمستقبل ولا «وثيقة» عن الماضى، فالمجارى ما زالت طافحة بعد أكثر من ربع قرن، والطوفان يحصد الغرقى يوماً بعد يوم و«الطاعون» سواء كان زلزالاً أو بركاناً هو الوباء المنتشر. أى أن الرواية مستمرة فى البحث، فى التحقق، فى القراءة والكتابة.

٤ -

وما جعل منه صنع الله إبراهيم مقطعاً من الزمن العكسى، بمقتل الأب يكتب عنه فتحنى غام (١٩٢٤ - ..) رواية كسامة. قلت «يكتب عنه»، فبالرغم من اشتراك (تلك الرائحة) و(حكاية تو) «ديسمبر ١٩٨٧» فى نقطة بداية هى الرواية - الكاتب الضالع فى أحداث الرواية وشخصياتها، فإن البحث الروائى فى (تلك الرائحة) يتلقى جواباً فى (حكاية تو). ليس الأب المقتول فى رواية غام هو أب الرواية أو الكاتب. هناك أزمة عميقة تهدد كيانه هذا بسبب هذا «القتل»، ولكنها أزمة ضمير وليست أزمة رؤية. وحين تصبح رواية جواباً، فإنها تمتلك رؤية «واضحة» و«ثابتة» وربما سائدة. أقول «ربما» لأن فتحنى غام، مع بدر الديب ويوسف الشارونى وإدوار الخراط، من رواد

مجنون مجنون؟ والسينما الثالثة تعرض فيلماً كوميدياً كذلك «وكان هناك زحام هائل أمام كل السينمات»، ونحيل إليه أن أحداً يتبعه «واحتفت الشمس فجأة، وساد لون رمادى». حيث فقط فكر فى البحث عن البيت القديم حيث تقيم الأم. ولكنها فى هذا اليوم التاسع من الخروج كانت قد ماتت منذ أسبوع. يسرع الإيقاع السردى بين موت الأب وموت الأم، وهو الإيقاع الذى تتمدد فيه موجات الصمت - بهيمنة غياب الأصوات - مفسحاً المجال لإيقاعات المفارقات المتتالية، حتى يستحيل الفرق شاملاً «فلا منجاة» وسط النيل إذا كنت شاباً، وفى البلد كلها أينما كنت سواء فى ذلك الشيوخ والشباب والنساء والأطفال، فالحجرات تهدد بالفرق «البلد كلها». ولأن موت الأم يقتصر بالفرق الشامل، فإنه يختلف عن موت الأب حيث «كانت تقرأ الصحف وتحدث فى كل شيء (...) وتنبأ بكل ما يحدث ولم تكن تشور» (ص ٦٠). هل هذا هو الحبل السرى الذى لم ينقطع بين الابن والأم؟ وهل يبقى هذا «الحبل» بعد أن مات؟

بهذا السؤال تكون (تلك الرائحة) قد اكتملت فى جماليات «البحث» عن رؤية وسط الظلام الشامل بما هى ولادة لكتابة جديدة، لا «تنبأ» كما كان الشأن فى أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس، ولكنها تمزق الأنفة القيمية عن وجوه الدلالات الرابضة بين أركان الفانتازيا. و«التمزيق» هو فعل التحرر بدءاً من تقطيع أوصال اللغة السردية التراكمية والحوار «المنطقى» المتبادل والكشف عن الحوار المكبوت داخل السرد المعلن، واكتشاف الشعرية فى البنية السردية. لذلك يسطع خمسة عشر مقطعاً بالحرف البارز كأنها بين أقواس تصل - ولا تفصل - بين التكوينات الثلاثة للجسد: الإنسانى بوصفه قيمة وآلة بيولوجية وستاراً يلف الجهاز الحفى المسمى العقل، والمكان بوصفه فضاء دلاليًا يوطر نظام الشعور، والزمان بوصفه بنية لغوية يبتثق عنها الوعى المتقاطع فى تعالٍ، وليس المتوازي بين الماضى والحاضر.

التحديث بين أواخر الأربعينيات وبدايات الخمسينيات. وهو كالحكيم ومحفوظ وإدريس أحد خيوط المظلة التي احتسب بها تجديد الكتابة فى الستينيات. ولكنهم باستثناء إدوار الخراط الذى يصرفهم قليلا وبكبر قليلا عن جيل الستينيات - ينتمون فى خانمة المطاف إلى الرؤى السائدة قبل ظهور هذا الجيل. ولعل المعركة التى يقودها فتحي غام باقتدار داخل الرواية بينه وبين نفسه هى التجسيد الأوفى للعلامة - والعلاقة - الفارقة بين رؤيا كانت وأخرى لم تولد قط. أو ذلك «الشرح» بين الكتابة وموضوعها.

و«الحكاية» ليست حكاية «تو» كما يقول العنوان، وليست حكاية اللواء زهدى الشخصية الرئيسية فى الرواية، وإنما هى حكاية الكاتب نفسه الذى ينجذب بقوة خفية لا تقاوم إلى زهدى فى بعض الأحيان، وإلى تو - بعد أن عرف حكايته - فى جميع الأحيان. هذه القوة الخفية التى تدفع الكاتب إلى هذه الشخصية أو تلك، إنما هى قوة الإحساس بخطأ ما لا يدرك به سوى صاحبه، وربما كان هذا هو سر العذاب الداخلى الدفين. ولأنه خطأ غير محدد وغير مؤكد، فلاكتواء به هو مصدر الانجذاب إلى أصحاب الخطايا الواضحة، كأنهم مرايا يستبين فيها ملامحه قياساً إلى وجوه الآخرين. لذلك، كانت تلك المرايا هى الفانتازيا.

ومن طرف خفى، فإن فتحي غام الذى يتخذ أيضا من المثقف الماركسى «بطلا»، يشدد على الإيحاء بأن «الخروج» من وراء الأسوار لم يحدث قط، على مستويات عدة. البطل دخل حيا وخرج جثة، فليس من خروج للشخص. وامتداده (الشرعى) - الابن تو - قد استحال ابنا للجلاد، اللواء زهدى. وهذا هو الموت الثانى للأب الأصلى. لذلك يصبح الأب المضاد أو الأب القاتل للأب الأول مصدراً لهاجس متبادل بالمشاركة فى قتله من جانب «الكاتب» وتو، دون أن يكون مصدراً لفكرة «قتل الأب» لدى فرويد. والدلالة، أن الرواى لم يقتل أباه بأى معنى، أى بصفته رؤية أو لغة أو حتى تاريخاً. أما

تو، فهو حاضر ومستقبل الأب الذى كان. ومعنى ذلك أن إشكالية الكتابة أو التحرر من رؤى مهيمنة ليست مطروحة فى رواية (حكاية تو). الأزمة هنا لا تتخذ صيغة بحث أو سؤال أو قراءة جديدة للواقع المتغير، وإنما تتخذ هيئة «أزمة الضمير» بعد التحولات التى آلت إليها «الهزيمة» فى ١٩٦٧ بعد عشرين عاماً.

وبالطبع فالكاتب فى الرواية ليس هو كاتب الرواية، وإنما هو ضمير شريحة من المثقفين يوجعه ما يجرى. لذلك كان التمثال الشاهق الذى نحته للبطل الصامد حتى الموت ألمع بريقاً وأفخم بما لا يقاس من اللوحة السريعة التى رسمها صنع الله فى خمسة عشر سطراً، وأكثر إيلاًماً من التحقيق التاريخى الذى وضعه رفعت السعيد فى كتابه الوثيقة تحت عنوان «الجريمة». هذه الفخامة والبطولة الخارقة التى صاغها فتحي غام أشبه ما تكون بمرآة «تعذيب الضمير» المؤرق بجريمة الجرائم.. فالتمثال هنا ليس لشهدى عطية الشافعى شخصاً أو رؤية سياسية بل موقفاً. وليست المبالغة إذن فى التضخيم إلا حجماً فانتازيا للإحساس بالذنب. وهو إحساس بأثر رجعى، لأن «الجريمة» وقعت قبل عشرين عاماً، ولكن ضحيتها لم يكن الشخص أو الحزب فحسب، بل الوطن بدءاً من الهزيمة حتى «الانفتاح». وكأن أسوار السجن قد علت أكثر والبنية ازدادت وحشية، ولم يحدث أى خروج قط لا للشخص بوصفه بنية دلالية ولا للحزب بوصفه رمزاً لاستقلال الفكر عن السلطة القائمة، بل الأدق أن الوطن نفسه أصبح سجيناً أو سجناً من نوع جديد «يتمتع بالديموقراطية». ليس من «خروج» إذن، لأن سفر التكوين نفسه كان غائباً عن «وعى» الكاتب. والمقصود ضمير المثقفين، خاصة الذين لا ينتمون إلى فكر «الشهيد»، وخاصة أكثر الذين ينتمون بدرجات متفاوتة إلى فكر السلطة «القائلة».

وعلى النقيض من تمثال البطولة الذى استحال معياراً ومرآة، فإن تمثال الجلاد - اللواء زهدى - كان أفخم وأضخم تمثال للشيطان، أكثر بشاعة بما لا يقاس من الأسطر العشرين التى صاغها صنع الله للأب

الشرعى، لأن المقصود به فى رواية غام أن التمثال النقيض، فهو أيضاً معيار ومرة للضمير المعذب بين الماضى المجهول (= الذى كان مجهولاً) والحاضر المعلوم (= الذى يفترض أنه كذلك). وانحياز الكاتب فى الرواية، وليس كاتب الرواية، إلى تمثال «الشهيد» واضح وضوح انحيازه ضد تمثال «الشیطان». ولكن فانتازيا البناء الحارق للتمثاليين ليست مجرد رد فعل للإحساس الضارى بعداب «الضمير»، وليست مجرد معيار ومرة لرؤية الوجه فى الوجهين، فهناك تحفظ لا شعورى على التمثاليين يصوغه الكاتب الروائى هذه المرة. أما التحفظ الأول فهو «توه» ابن الشهيد، أو امتداده العضوى الشرعى. والتحفظ الثانى هو «حسن» ابن الجلاد. وبينما ينفصل حسن عن اللواء زهدى بهجرته إلى كندا، يرتبط توه بقاتل أبيه. كلاهما يقتل الشيطان والشهيد. يقتل حسن والده بالخصام والهجرة فلم يعد ثمة «امتداده» للرجل، مادياً أو فكرياً أو معنوياً. ويقتل توه والده بالانتماء إلى قاتله. ولكن هذا القتل أو ذاك، ليس فعل حرية للقاتل، وكلاهما ليس فعل تحرر للكاتب داخل الرواية أو لكاتب الرواية. ومن هنا يظل مأزق «الضمير» - أو الرعى - قائماً، فقد أنقذ فتحنى غام روايته بهذين التحفظين من الوقوع فى برائن الرومانسية، أى فى أنشطة الحيرة والحوار بين الخير المطلق والشر المطلق. وإذا كان الشهيد قد مات، فإن الشيطان أيضاً قد مات، ولكن توه فى الداخل وحسن فى الخارج يفتحان الأبواب على مصارعها أمام المعلوم - المجهول.

المفارقة فى بناء (حكاية توه) أن الواقع القائم بين تمثال الشهيد وتمثال الشيطان لا يملأه فى الزمان والمكان سوى هذين التحفظين اللذين دعوناها بحسن وتوه. أما الواقع فى الماضى المستمر من الماضى إلى الحاضر نحو المستقبل، فلا وجود روائياً له. والمفرد أنه غير مرئى للكاتب داخل الرواية، أو أنه مكبوت لدى كاتب الرواية. وهو الأمر الذى يفسر لنا بناء الرواية من حيث المكان السائد (النادى البرجوازي للمتقاعدين فى الإسكندرية) والزمان المهورى (سباق السيارات بين

منذ البداية يتكون عنوان الرواية من كلمتين: «حكاية توه»، فنحن بإزاء حكاية. وليس هذا من قبيل التعمية أو حيلة فنية لجذب القارئ العادى. وإنما اللفظ مقصود قصداً بكل ما يحمل من أصول دلالية، فهناك «حدوتة» واضحة المعالم والأبعاد القيمية والجمالية. ولم يكن تحويل هذه الحدوتة إلى فيلم تليفزيونى بالأمر الصعب، مهما اختلفت الرؤية التليفزيونية عن الرؤية «الأدبية». ولكن التراكم اللغوى فى موازاة الكم السردى للمعاني المباشرة هو نفسه الذى تحول تليفزيونياً إلى تراكم صورى فى موازاة الكم الحوارى للمسدلولات المعنوية. ولأن الحكاية يجب أن «تدور» حول شيء ما، شخصاً كان أو حدثاً، فإن دوراتها محسوب بفكرة قبلية سابقة على التشكيل والإيقاع. وهكذا، فإن الشخصية أو الحدث محكومان سلفاً بإطار هذه «الفكرة» (= أو الشعور أو الهاجس أو التدبير أو الحلم). وقد اختار فتحنى غام شخصية توه لتكون المضاف إلى الحكاية. والاختيار يعنى الانحياز الفنى وليس التعاطف، فهو يلفت النظر إلى هذه الشخصية أكثر من غيرها، مهما كان موقف القارئ سلبياً أو محايداً أو إيجابياً من هذا التركيز. وليس فى مثل هذه الرواية قارئ مضمر، لأن «الخروج» الذى لم يحدث قط من السجن يدل - بالذهاب الفردى والجماعى دون إياب - على أن الإرسال هو الآخر دون استقبال، وأن الكتابة هى الأخرى - كتابة الكاتب داخل الرواية وليس كاتب الرواية - بلا قراءة. قراءة الروائى لواقع العشرين عاماً بعد الهزيمة، هى المبرر الوحيد «للأزمة» وإقامة التمثاليين النقيضين. غياب هذا الواقع بالكبت أو الاحتجاب يرفع من عقيرة الأصوات الحاضرة

لم يفت بعد. ولأن (تلك الرائحة) تعتمد الجدل الداخلي بين متناقضات اللغة حيث تتعدد مستويات المعنى وتتراكم الدلالة ويتراكم الزمن، فإن هذا الجدل هو الذي يفسضى إلى «الخروج» أى إلى الإرسال والاستقبال بين الواقع المتغير والكتابة المتجددة. أما اللاخروج فى رواية فتحي غانم فهو الذى يحكم إغلاق الدائرة على «الإرسال» دون استقبال، فلا يولد التركيب بين الواقع واللغة بغياب الجدل عنهما. ومن ثم لا تولد الكتابة الجديدة عند أحد كبار المهوبين فى الجيل السابق.

يفتح ضمير المتكلم حكايته مع تو: «أكاد أجزم بأنى أنا الذى سميت له». وهو شوق المتفرج على جيل جديد من الشباب المتمرد. و«الثمر» هنا هو رؤية النادى البرجوازي للمتقاعدين. وكان اختلاف تو عن أبناء النادى هو الذى يجذب الروائى - الراوية إليه. إنه كما يقول النص «فقير غلبان» وليس له أب من أعضاء النادى يتمرد عليه سراً أو علناً، كما تروى «الحكاية». وقد حاصرت الشكوك «اختلاف» تو عن الآخرين، خاصة علاقته باللواء زهدى. غير أن الكاتب فى الرواية ييوج: «ربما أكون قد ظلمته بهذه الهواجس، فقد يكون واحداً من ذلك الشباب الغريب الذى لا نستطيع أن نفهمه نحن أبناء الأجيال الماضية» (ص ١٤).

أى أن محور الصراع بين الأجيال فى العرف الاجتماعى السائد هو الافتراض الذى يتولى الكاتب اختراقه وسبر غوره لانتزاع «الشخص» - الفرد المحدد بوجهه المحدد - من بين «الجميع» حتى تصبح لحكايته بالذات معنى. لذلك كان تو من الملامح الخارجية مختلفاً: فقير ولم يكمل تعليمه ويجيد عدة لغات وبصداق الجنرال المتقاعد ويدخل النادى فى ظله ثم يعمل معاوناً لصالة البريد. هذه كلها ملامح خارجية لوجه واضح. والوضوح يخفى السر. وليس من مفتاح للغز سوى اللواء زهدى، ضابط كبير متقاعد من العمل فى المباحث والسجون. يكرر الكاتب: «أنا الذى كنت

طول الوقت، فهى «تتكلم» بالأصالة عن نفسها كلاماً مباشراً، ولكنها لا «تقول» شيئاً. ذلك أن الواقع المفترض تحت سطح الكلمات لا حضور له فى أى من مستويات المعنى، لأن المعنى فى هذا «الكون الفنى» واحد المستوى. لذلك، فالأصوات العالية والحاضرة بكثافة لا تمت بصلة قرابة إلى «تعدد الأصوات»، وإنما العكس تماماً: فهى الحجاب الصوتى الذى يعادل الصمت. وهو ذاته صمت بلا صوت، أى بلا بصمة مفرغة بين صوتين أو أكثر. وإنما هو الصمت الذى يعادل الكبت. وكأن الروائى تكلم ولم يقل، تكلم كثيراً حتى لا يقول. وهو الأمر الذى استدعى «الحكاية» واختيار «الشخص» باسمه ورسمه مضافاً إليها.

هذه هى اللغة النقيض للغة (تلك الرائحة) حيث لا حكاية هناك بل حكايات بلا بداية أو وسط أو نهاية. وحيث الأصوات المغايرة لصوت الكاتب - الراوية تكاد كلها أن تكون غائبة، ولكن صمتها هو الذى يصوغ «السؤال» من بدايات متعددة ونهايات متعددة، ومن ثم «أصوات» متعددة فى مقدمتها صوت القارئ الخفى. لذلك كان «البحث» من مداخل شتى هو جوهر استمرار الرحلة خارج الرواية، فنهايتها رجراجة بين الشك والاحتمال. أما رواية ورؤية فتحي غانم فهى الرحلة الكاملة من الشك إلى اليقين، أى أنها دائرة مغلقة من الحكاية إلى الشخص. ومن هنا كان التشابه الخارجى والافتراق الداخلى بين الروائيتين. هناك أزمة المشقف، والبطل الماركسى، وموت الأبوين. ومن العلامات المشتركة للأزمة بينهما أن المشقف كاتب يبحث عن رواية. وهنا بالضبط يحدث الافتراق بين الروائيتين، فالكاتب الأول - صنع الله إبراهيم - يبحث عن الكتابة لا عن الحكاية، أما فتحي غانم - داخل الرواية - فهو الباحث عن الحكاية. وكاتب (تلك الرائحة) متورط من الداخل يبحث فى الكتابة عن رؤية جديدة وسط ظلام شامل، أما كاتب (حكاية تو) فيبحث عن خلاص من أزمة «ضميرية» تشغل كاهله، ويطمح للتخفيف من وطأتها. والحصار الذى يضنيه هو: هل فات الأوان أم أنه

الذى يعانى أهوال أزمة الضمير عن طريق المصادفة أيضاً. وتتوج المصادفات بأن تكون القوادة منيرة ييجو همزة الوصل بين تو والجنرال المتقاعد حيث تقيم فى العمارة التى يقيم بها. وبعد أن تؤدي حكاية منيرة دورها فى الوصل بين المصادفات الثلاث ينعطف الكاتب بلغة الرواية نحو «الاعتراف»: «كان الذى يدهشنى أكثر هو اندفاعى بلا مبرر، وبلا أى هدف، وراء فضول ملغ لأن أعرف عن تو ما يطفىء هذا الفضول» (ص ٣٦).

وما إن «يعرف» أن زهدى هو الذى قتل والد تو حتى يصيب نفسه العطب. ويكرر «العطب». وحينئذ يدرك أنه لمعالجة «التشويه النفسى» قد تكون الكتابة وسيلة للشفاء (ص ٣٧). بينما كانت الكتابة فى رواية صنع الله إبراهيم مدعاة للشقاء باعتبارها اللغة التى من دونها لا يرى. أما الروائى داخل رواية فتحنى غام غام فقد رآها «وسيلة» البوح من أجل الخلاص. وهى الفكرة التى تتناغم أسبقيتها بالجواب القاطع على السؤال «الحائر» فتستلزم الحكاية المسرودة داخلها حكايات فى إيقاع يشبه القصة البوليسية. وهو الإيقاع الذى يطفى بضجيجه (= التشويق وإثارة الفضول) على التجريد، بمعناه الحرفى أى أشباح الأفكار. هكذا ازدحمت الحكاية بالتأملات الفكرية والنفسية المباشرة. ومن هنا كانت «المسودة» التى تشبه القصة داخل القصة، وهى الحيلة الفنية التى اصطنعها توفيق الحكيم باسم «الكراسة الحمراء» فى روايته (الرباط المقدس)، وكان البطل فيها «راهب الفكر» ليبرر التجريد المباشر للأفكار. تقول مسودة فتحنى غام حرفياً بلسان الكاتب داخل الرواية:

«يجب أن أتخلص بسرعة من هذا الإحساس الخفيف بالمجزء... والذى أواجهه الآن بمنتهى البساطة هو أن الرجل صاحب المبدأ يقتلونه فى هذا البلد الذى أعيش فيه بصفتى كاتباً، ثم أسمع تفاصيل قتله، فأخاف ولا أجروء على أن أزق بأعلى صوتى، وأن أعمل بكل قوى لأواجه الجريمة وأطارد المجرمين...»

أندفع نحوه» قاصداً تو، لسبب غير مقنع: «إن هناك ما يخفيه عنى» (ص ١٥). ويسفر عن إطار أزمته بما هو أقل إقناعاً «إن نفوسنا تفلق من أى ابتعاد عنها، حتى ولو كان هذا الذى ينتعد مصدراً للخطر» (ص ١٦). وبالمنطق المعاكس، فإن الكاتب يرى أن مجرد وجوده ووجود تو يعنى أن هناك «حكاية» تخص أزمته، لا أزمة شباب هذه الأيام، التى أفسح لها مجال الفانتازيا على آخره فى (الأفيال). ولكن «أزمته» لا تعنى مطلقاً أزمة فتحنى غام، وإلا كانت أزمة الكاتب والكتابة. وإنما تعنى أزمة الوعى المفارق للغة، أزمة «الضمير» لدى شريحة من المثقفين تداعت الأحداث حتى فاجأتهم بنتائج لمقدمات غائبة، وإن تكن حاضرة فى النتائج ذاتها. غير أن هذه النتائج غائبة هى الأخرى كلياً يغيب الرؤية القادرة على اكتشافها. والكاتب داخل الرواية لا يخفى وظيفته فى احتراف الضمير أو الوعى. يكشف تماماً عن هذه الحرفة مع بداية الفصل الثانى. ولأن خيال الفانتازيا حافل بالخوارق، فإن المفارقة التى يقيمها بين احتراف الضمير وسباق السيارات، أقرب إلى التعادل بين النشر والشعر من جهة وبين السرد والحوار من جهة أخرى. لذلك انتهى السباق بين سيارته والسيارة التى تحمل تو إلى المفاجأة التقليدية: لقد سبق الآخرين سيارته، ولكن سيارة تو كانت فى قسم الشرطة. وكأنه خسر الرهان الخفى دون أن يربحه تو. ومن هذا التعادل الشعري يصل السرد النثرى «محكماً»: حساسية تو من الشرطة، وجهها الآخر بطاقة الهوية التى يحرص عليها ويتأكد من اسمه واسم والده واسم جدّه، ويتمنى فى الوقت نفسه لو أن الضابط قد ناوله غيرها (ص ٢٥). السباق مع تو إذن هو سباق مع السر الذى يحمله، إذا كان هناك سر على الإطلاق. ما يوحى بالسر هو الانجذاب الداخلى الذى يستشعره الروائى نحو تو. وربما كان خلق هذا الانجذاب من التبرير أو الإقناع هو الحيلة الفنية التى أراد الكاتب بها أن يستتر «الفكرة» السابقة على التشكيل الفنى وتقوده بالضرورة نحو النتيجة المطلوبة سلفاً: نعم، يتفرد تو بين أقرانه من الشباب المتمرد بسر لابد أن يربط بينه وبين اللواء زهدى عن طريق المصادفة، وبين الروائى

الاغتيال. صناعة مقتدرة لغنان كبير الموهبة. ولأنه سمع أو قرأ عن مقتل شهيد عطية الشافعى الأصل الواقفى للتمثال، ولم يعايش بنفسه - كما هو الأمر فى حالة صنع الله - تفاصيل المشهد، فقد أتاحت له أدوات الفانتازيا أن يستحضر روح الجسد فى حركة أبعد ما تكون عن التجريد اللفظى. حتى التخت والشذوذ المعروف عن بعض ضباط التعذيب فى سجن أبى زعبل الشهير، قد استحضره فى الإبقاء بالفساد الشامل، وليس الاستثناء قرين المصادفة. وهذا النوع من البلاغة هو الشعرية ذاتها الخالية كلياً من أى حوار درامى أو حوار داخلى أو محاورات ثنائية، وإنما يكتسبها السرد النثرى فى اللحظات النادرة العامرة بالتوتر. هكذا يختار الحضرة الشريفة التى وقف فيها زهدى فانبشقت الضحية من خلال دموعه، وحينئذ فقط «عرف» «عرف»:

«أن الرجل مات واقفاً وأن جسده المربع احتفظ بتوازنه لفترة من الوقت فلم يسقط، وعندما سقط الجسد كان بسبب ركلات فى بطن الركبة، فانشنت الرجل، فتداعى الرجل على ركبتيه وجسده قائم منتصب ولكنه كان ميتاً. وكانت الضربات والركلات ما زالت تلاحقه، لأن عينيه ظللتا مفتوحتين تنظران فى جمود واستخفاف، ولا أحد يدرى أنها نظرات موت. ثم سقط الجسد على الأرض».

بالطبع، لم يكن زهدى هو الناطق الحقيقى بالكلمات، وإنما كانت قاعدة التمثال الذى نحت الرواى من المحيلة الجمعية. وهو نوع من الخلاص بالكتابة بمعنى الإفضاء والبوح، فقد رسم «البطل» بحجم الأزمة التى يعانىها إذا صدقت كلمات سارتر فى كتابه عن بودلير: «أنت مسؤول، حتى عن الجرائم التى لم تسمع بها». فما تكشف للكاتب داخل الرواية هو القمع والصمت عن جرائمه. وكان هذا هو المدخل الجديد لمزيد من التأملات حول العذاب والتعذيب وأفران هتلر والجحيم فى الآخرة. ولأن الإحالة إلى الواقع لا تنقطع حتى يربط الكاتب بمهارة بين الفن والتاريخ، فإنه

«ما الذى فعلته بشقاقتى، ما الذى وصلت إليه بأدبى، هل أنا إنسان شاذ وزهدى هو الرجل الحقيقى ببذائه وفجوره وقدرته على الاعتراف بالقتل الذى أشرف على ممارسته بالفعل» (ص ٣٨).

هذه إذن تأملات المعجز عن الفعل بما يحقق التوازن الإنسانى لكاتب فى نظام مستبد. وهى لا تختلف فى الصياغة عن تأملات «معانى» الحياة والموت، فلعبة الشطرنج هى لعبة الحياة والموت:

«الموت سوف يأتيك لا محالة».

«ورغم أن الموت واحد فلولواحد منا أن يختار. ترى ما قيمة هذا الاختيار؟».

ويجب بما يقرأه فى وجهه تو:

«إنك لن تحيا حياتك الكاملة وأنت فى مأمن تام من الخطر».

«يصبح من الأفضل على من فاز بلحظة الحياة الكاملة أن يموت ليصون ما حققه من اكتمال».

لذلك يقدو سباقه لسيارة تو رهاناً على هذه المعانى:

«إنه لا يموت دفاعاً عن حياته، بل هو يموت لأنه يريد أن يحيا لحظة ما تكتمل فيها حياته» (ص ٣٩).

وهو المنطوق الذى يكبت رغبة عميقة فى الموت، تعويضاً عن المعجز من ناحية ووقفاً للإحساس بالذنب من ناحية أخرى. وهو يصل بهذه الرغبة فى الموت إلى منتهاها حين يتبادل وتو الاتهام (المجازى) بقتل زهدى سواء برفض البقاء معه حتى يجرى الطبيب، أو ببقاء تو إلى جانبه وهو ابن الرجل الذى قتله زهدى. لا يخفف من وطأة هذه التأملات التجريدية منطق الحكاية البوليسية، وإنما ذلك التمثال الشاهق الذى أقامه لوالد تو لحظة

وكان هناك لقاء في منتصف الطريق بغفر كل ما جرى من الجلادين والضحايا والكاتب داخل الرواية (٩). وهو من الشجاعة (المجردة) بحيث يطرح هذا السؤال في صيغ مجازية متعددة:

«لعلّي أكتشف بعض ما في نفسي من غموض أقرب إلى التشويه، أحدثتها تلك المخاوف التي أثارتها اعترافات زهدى عن مقتل والد تو فبعد أن أسجل كل شيء، يجب أن أجيب عن سؤال أوجهه إلى نفسي.. هل أنت جبان، هل أنت تعيش في مجتمع بلذك وتتعامل مع الآخرين وتكتب لهم وأنت محكوم بالخوف وألوان الذعر. هل أنا أتشبث بحكاية تو لأهرب من حكايات السلطة والسياسة وأهوالها وجبروتها» (ص ٦٧).

كاتب هذه التأملات المجردة «يؤمن» بأن الكتابة رسالة، وظيفة، تعبير. وأن معركته مع الكتابة هي أنه لم يؤد رسالتها، هو الذي لم يوظف نفسه في خدمة «تعبيرها». ليست معركته إذن مع الكتابة بوصفها رؤية جديدة للواقع، أي مع الكتابة التي حجبته عنه، رغم أنف رسالتها ووظيفتها، هذا الواقع. لم ير من هذا الواقع سوى التصالح بين الجلاد والضحية، لذلك أحاط التمثال الشاهق للبطل الشهيد بحديقة من الأشواك: إنه يمثل البطولة بحد ذاتها في مواجهة قمع الجسد وإزهاق الروح، أما المبادئ فقد رمى بها أصحابها في أول صفيحة زبالة بقبولهم المناصب. ويجري المحاورات المباشرة مع الشيوعيين فإذا بأحدهم يقول:

«عشرة في المائة فقط من الشيوعيين هم الذين يستحقون الاحترام» (ص ٩٢).

وفي سمرقند يقول له شاعر سوفيتي:

«كان الحراس المسلمون يساهمون في حراسة ثروة مجتمع اشتراكي لأن تعاليم الدين تمنعهم من ارتكاب السرقة» (ص ٩٣).

ويقول له الصحفي الاشتراكي الفرنسي:

بادر إلى ترجمة الواقعة التي تقول بأن عبد الناصر في إحدى زياراته للبرلمان اليوغوسلافي فوجيء بأعضائه يقفون حداداً على شهيد الطبقة العاملة المصرية، فجاءت الترجمة بأن زهدى نفسه كان عضواً في ندوة أقيمت بدولة ما وقد اضطر أن يقف حداداً على ضحيته. وهي مفارقة ساخرة تنتهي بالتهكم اللاذع حين يقول السفير «بلهجة باردة خالية من أي انفعال: في كل مكان في العالم يحدث مثل هذه الأخطاء» (ص ٦٤). والمشهد في السفارة يحاكي المشهد في الحضرة الشريفة حيث رأى زهدى «كل شيء كما حدث تماماً». ولكنه لاحظ أنها «لم ير هجرة ابنه حسن، ولم ير لقاءه بتو» وكان خروج زهدى إلى المعاش إيداناً بخروج المعتقلين والإفراج عنهم» (ص ٦٥). هذا الخروج لا علاقة له بسفر الخروج. وكل ما يراه الكاتب هو أن الخروج اقترب في عيني زهدى بالمناسب، وحين يستغرب ذلك يعلق الكاتب:

«هم قبلوا المناصب وهذا في رأيك غريب.. وأنت تقول إنك تبنيت تو وهذا في رأيي أغرب» (ص ٦٦).

في الكون الفني الذي يبدعه الكاتب يلتبس الوجه والقناع، فأكثر ما يقوله زهدى بلسانه ليس صوته، وأكثر ما يقوله تو بلسانه ليس صوته. ليس ذلك بالإحالة إلى الواقع، بل استناداً إلى الفكرة المحورية التي تحرك الألسنة والوجوه فتتعلق بما يضمه الكاتب ويستنطق به الآخرون لتتراح أصول الحكاية وتخف وطأة التجريد، ولتنجس الرواية - وهذا هو الأهم - نحو غايتها، نحو «الجواب» أو اليقين الذي يقطع الشك الذي بدأت به الرحلة، وكان لابد لها من «نهاية». لذلك هناك صوت واحد وأصداء متعددة، أو هنا صوت وصمت، كان يحتاج في الرواية الحديثة إلى الحوار الداخلي، وليس بين الصوت والأصداء المتعالية على الصمت. والصمت كالصوت حيز في المكان والزمان، ولا علاقة له بالفراغ. ولكننا خارج حدود «الجرمة» في حكاية فتحي غام لا نجد سوى تكيف الجلادين مع «أوضاع» جديدة استدعت الخروج، وتكيف الذين خرجوا مع الأوضاع الجديدة.

« يخيفوننا بمذابيح ستالين التي سفكت دماء عشرات الألوف، ولكن المبدأ شيء والمذابيح شيء آخر » (ص ٩٣).

ويقول له مفكر سوفيتي:

« الصناعة بأى أموال.. حتى لو كانت أموال المرتشين الذين يسرقون الشعب » (ص ٩٥).
ويسأل الكاتب بعد هذه المحاورات كلها:

« ترى، هل من أجل هذا كان مصرع والد تو؟ لا بد أن هذا المعنى الكبير هو الذى ساعده على أن يموت متحدياً رافع الرأس » (ص ٩٦).

وكان هذا الجواب نهاية « المسودة ». واقع الأمر أن هذه المحاورات قد سلبت مبسر وجوده، لأن الروائي سلك الطريق المعاكس تماماً بانطلاقه الحكائي من سؤال يضمر الجواب إلى جواب كامل الأركان. كان العكس هو الصحيح، بالانطلاق من جواب التمثال إلى مساءلة الواقع، ومحاولة اكتشافه. ولم يكن ذلك ليتم بغير كتابة جديدة تفتح الأفق المسدود بمزيد من الأسئلة وتشكك فى قواعد « اللعبة » كلها، لعبة الكتابة نفسها، ولعبة الواقع فى صميمها. إن سؤالاً واحداً حول لماذا استشهد البطل، بل لماذا دخل السجن أصلاً، ولماذا كان الجلاد لا يدور بخلد الكتابة التى تبحث عن حلٍّ لأزمة ضمير فلا ترى أزمة الواقع وأزمته فى سياقه. لذلك يقول الكاتب:

« بعد فراغى من كتابة المسودة شعرت بالمعجز عن كتابة أى عمل أدبى » ... « سحقاً لتلك الأوراق التى كتبته بمظنة أنها ستساعدنى على الشفاء » (ص ٩٧).

إنها محاوراة الكاتب الداخلى والروائى الأصلية. ولأننا نعلم أن هذا الأخير قد كتب الكثير بعد هذه الرواية، فإن الدلالة تقتصر على المعنى المباشر للمثل الشعبي: « النار تخلف رماداً ». لذلك ينتهى السباق بين

الكاتب وتو، ولا يعود به حاجة إلى لعب الشطرنج. ولا يعود لمقتل الأب أى من المعنيين المعروفين: الاستقلال والرؤية الجديدة. ولا يعود المعجز عن الكتابة مخاضاً لولادتها. وهى خاتمة، بالرغم من التشابه مع نهاية (تلك الرائحة)، فإنها على النقيض منها. تفيدنا غاية الفائدة فى تعرف الحد الأقصى لجهود الجيل السابق فى محاولة تجاوز المأزق البنيوى داخل الكتابة ذاتها، حين تستحيل لغة أكبر الموهوبين ورؤاهم المستقرة فى جيل أو أجيال، سداً منيعاً أمام نواياهم المؤكدة فى اختراق الحجب. لذلك كانت « حكاية تو » من أجمل وأمتع الروايات المعاصرة ومن أشجعها فى الدفاع عن الحرية، وقد باشرت القول فى الوجوه واستخدمت أدوات الفانتازيا، من دون الخطو بعد ذلك إلى ما هو أبعد، خطوة واحدة.

.. .

أما جيل الستينيات، بالمعنى الاصطلاحي، فقد استمر يبحث عن رؤى وسط الظلام. وكان علاء الديب (١٩٣٩ - ..) قد أصدر فى العام نفسه الذى صدرت فيه رواية فتحي غام - ١٩٨٧ - روايته (زهر الليمون) تستكمل كتابة سفر الخروج. ولأن الستينيات لم تعد جيلاً زمنياً، وإنما هى جيل فى الكتابة، فقد جاءت رواية محمود الوردانى (١٩٥٠ - ..) تجربة جديدة فى السياق نفسه عام ١٩٩٢.

وتكاد (زهر الليمون) للوهلة الأولى، أن تكون فى أسوأ الظنون إعادة كتابة لرواية (تلك الرائحة). ولكنها عند التدقيق ليست كذلك، وإنما هى استمرار للمكونات الأساسية فى الكتابة الجديدة، وإضافة إلى « سفر الخروج » وكشف لوجوه جديدة فى فانتازيا مغايرة. ذلك أن السنوات العشرين التى مضت على « الهزيمة » واحتجبت رؤيتها على الجيل السابق مثلاً فى أحد أنبيغ مواهبه - فتحي غام - هى المادة الخام فى رواية علاء الديب.

تعود هناك «مدرسة» واحدة، وإنما هناك محاولات مختلفة بعضها عن بعض في أسلوب البحث وأسلوب طرح السؤال، ووسائل السعى بين جحافل الظلام.

ومن هنا كان التشابه والافتراق بين روايتي (تلك الرائحة) و(زهر الليمون). كان للبنية «العائلية» في الرواية الأولى منظومتها الدلالية الخاصة بمفارقات الاستهلاك الساخرة من «نشأة» الرائحة وسط أحدث منجزات التكنولوجيا. وكان الزمن محاصراً بين المترو الذى يبدأ بسائق فاقد الوعي من الأفيون وينتهي برجل ملقى على الرصيف مغطى بالجرائد الملوثة بالدماء مروراً بالعمال الغرقى فى العرق رغم أن بعضهم أعضاء فى مجالس الإدارات، وبين القطار الذى يحمل الجنود الهائمين وسط لامبالاة الجميع، وبين الفتاة الجميلة العرجاء، وهو الأمر الذى ينتهى بغرق الشاب فى النيل وغرق البلد كلها فى المحارى.

هذه البنية فى (زهر الليمون) لم تعد خيوطاً فى شبك الفانتازيا. لمجتمع «الاستهلاك» نصيبه الذى يمثله فى الروايتين «الأخ الأكبر». ولكن هذا الأخ فى رواية علاء الديب، بعد ثورة النفط وثروته، لا يعود مجرد «مستهلك» وإن قامت زوجته بحمل الدلالة. وإنما يصبح «الأخ المسلم» الذى لا يتكلم فى السياسة. وهذا الأخ المسلم نفسه هو الذى ينجب طارق اليسارى المتطرف. هكذا تتعقد خيوط البنية من أرض الواقع الأكثر كثافة وإفصاحاً مما كان عليه الأمر قبل عشرين عاماً دون أن يفقد بهاء الفانتازيا وخوارقها. كان «البيت العائلى» فى رواية صنع الله قبلاً من ثلاثة طوابق، وكان الأخ قد شرع فى بنائها من أموال زوجته. أما هذا البيت فى رواية الديب فهو من طابق واحد دون أن يشمل الثانى بين عمارات شاهقة يبدو وسطها كالفقرم أو الشبح الذى يفصح عن المكبوت بشجرة الليمون التى جفت وأم رضا التى لم تمت. وأما الزمن الذى يعادل اللغة فى بنية شعربة مكشفة، فهو «العلاقة» بين اليوم الواحد

كان صنع الله إبراهيم قد توقف بالخروج عند الباب الموارب. غير أن قدرته على الإبصار، من خلال معاناته فى إبداع كتابة جديدة، دفعته لأن يرى شارع الرائحة الكريهة أو «الهزيمة» قبل وقوعها. وكان من الطبيعى أن ينسلخ عن الأم وأن يقتل الأب حتى تتحرر عيناه - فى الكتابة - من العناصر اللغوية والأسلوبية والدلالية التى حجبت الرؤية عن فتحى غام الذى اختزل الهزيمة فى أزمة ضمير واختزل الواقع فى العلاقة بين الكاتب و«الجريمة» واختزل الجريمة فى القمع. ولكن إبصار الكتابة الجديدة لا يعنى مطلقاً، إلى الآن، أنها حصلت على رؤيا أو رؤى، لأنها عملية تحرر، وليست معطى نهائياً. لم تقع عملية استبدال جاهزة.

لذلك لن يضطر علاء الديب إلى الانسلاخ عن الأم أو قتل الأب، فهذه العملية الجماعية لكتاب الستينيات ومن بعدهم، لم تعد بحاجة إلى كشف القناع عن المعنى. وإنما هى عملية مستمرة فى الكتابة ذاتها. تستمر «الرائحة» التى جوهرت رواية صنع الله إبراهيم، وإن أصبحت رائحة الليمون عند علاء الديب أو رائحة البرتقال عند الوردانى. ويستمر الانسلاخ عن الأم والأب، ولكنه الانسلاخ الطبيعى الذى لم يعد بحاجة إلى ما تم إنجازه من «قتل».

لذلك، لم يعد علاء الديب محتاجاً إلى «أسبوع» التكوين، وإنما يكفيه - فى الزمن الروائى - يوم واحد من الخروج. وحين يكون هذا اليوم الواحد هو يوم الجمعة الذى تتكرر دلالاته على طول الرواية، فكانه يضم أسبوع التكوين دون الحاجة إلى إفصاح. ولكنه اليوم الذى يحتوى ربع قرن من الزمان المعلن عنه. وهو الأمر الذى يختلف كلياً عن اللازمان فى رواية الوردانى، بمعنى الزمان اللامحدود وليس بمعنى الزمان المجهول ولا بمعنى انعدام الزمان. هناك إذن نقطة انطلاق مشتركة للكتابة الجديدة، ومن هذه النقطة الواحدة تقريباً ينطلق البحث عن رؤى فى دروب متعددة تعدد التجارب، فلا

ذى الربع قرن (عطلة نهاية الأسبوع) والمسافة الواقعة - بالتاكسى - بين القاهرة والسويس.

ولم يكن «الخروج» من القاهرة إلى السويس عبثاً، لأن «الخروج» لم يعد محصوراً فى دلالتة الأولى المباشرة، من المعتقل. ولأن السويس تحمل فى ثناياها الدلالة المضمرة فى اسمها دون الحاجة إلى تحويل الإشارة إلى بشاره. هنا أيضاً لا يحمل التاكسى عمالاً أو جنوداً أو حشيشاً بالشأى فى فم سائق، ولا يحاذيه الزمن الأعرج فى وجه مليح وبطء قبيح. وإنما يضم التاكسى هذا الواقع المتغير نفسه بوزنه الثقيل نقل الثروة النفطية على أكتاف أحد الزملاء الشطار وزوجته وبناته. هكذا تتجمع قطرات النفط التى لم تكن (تلك الرائحة) قد عرفتتها فى الشوارع الفارقة من البحارى، وإن تنوعت إبقاعات سقوط المطر النفطى على زوجة الأخ المسلم وعائلة الزميل القديم.

تمتد الكثافة الدلالية فى شعريتها التى باعدت بين اللغة و«التسجيل» فلم يعد التركيب «هزاً عنيفاً»، وباعدت بين سرعة الإيقاع و«المشاهدات» فلم يعد التكوين عجائبياً. لذلك كان الافتراق أيضاً بين مشاهد الجسد (الصامد فى السجن مرتين عند صنع الله إبراهيم حين يتعلق الأمر بالجسد السياسى والخاضع خارجه ثلاث مرات حين يتعلق بالجسد الأنثوى) وبين مشاهد الروح سواء أكانت الأرواح الميتة فى المقهى أم الروح الهائمة فى منى المصرى. وإذا كان صنع الله إبراهيم قد رسم لوحة «سلطة الجسد» قبل الخروج بالتواطؤ مع دلالتها المباشرة (الصمود) وغير المباشرة (قتل الأب)، فإن علاء الديب لم «يرسم»، وإنما تابع واقع الخروج وسلطة الجسد تنهار دون قمع، عبر ارتباطه - وليس نواطئه - بالواقع المتغير: وإذا بالروح، مصدر السلطة، هى التى تشكلت بواقع الخروج فكان ما كان. لذلك، ليست هناك إناث، وإنما هناك منى المصرى التى تشكل

توازياً محكماً لتوأم عبد الخالق المسيرى. والرواية تقبض على لحظات التقاطع النادرة دون أن يكون الجسد هو سلطة القمع أو الهزيمة. وهذا هو ينبوع الشعرية الكامنة فى البنية الروائية كلها.

وبالرغم من أن «زهر الليمون» هى رواية الخروج بعد عشرين عاماً، فإن السجن يحتل فيها عشرة مقاطع كاملة، ولكن أزمنة هذه المقاطع لا تستعيد السجن من الذاكرة أو تستحضره فى الخيلة، فهى ليست مكتوبة من داخله أو من خارجه. لذلك كان القياس الدلالي بين الداخل والخارج معدوماً، وإنما هو قياس التكوين. لا «ينقل» إلينا الكاتب صوتاً من قرب ولا يستمع إليه عن بعد، وإنما هو يشكل الصوت وقد أمسى بالداخل والخارج وما بين بين فى حالة «فعل» تعددت مصادره وتشابكت وتعقدت. ليس هو الوعى المفارق للماضى أو صدى الحاضر، بل ذبذبات الوعى الذى «يتكون».. فبعد الخالق المسيرى هو «الاسم» الوحيد فى سفر الخروج. وصحيح أن «المثقف» يعلن عن نفسه كاتباً أو روائياً أو شاعراً فى الأعمال الأخرى، ولكن «زهر الليمون» تنفرد بأن هذا المثقف له اسم. هذا الاسم هو إشارة التكوين المستمر والمتغير، وليس مجرد كناية أو حيلة للكتابة. لسنا بإزاء أزمة كاتب أو كتابة، برغم أن عبد الخالق يكتب الشعر. وقد اختار له الروائى الشعر، واختار أن يستخدم للرواية ضمير الغائب، ليبعد مظنة التوحد بين فعل الخروج وفعل الكتابة. هذا الإبعاد تقابله فى الكتابة وحدة من نوع آخر، هى وحدة عبد الخالق نفسه «وحدة المنفى والسجن». وحدة أمام حاضر غامض وعالم بعيد قديم كان (ص ٦). وحدة عبد الخالق فى هذا الوجود، هى مركز السرد المتواتر فى الرواية وأساس النظام الدلالي بما أضافه التواتر الشرى من شعرية مكثفة.

نحن إذن بإزاء مونولوج داخلى متداخل الأصوات والأصداء ومساحات الصمت، وكأن الرواية قصيدة درامية. والمونولوج - وليس التداعى فى مجرى الشعور سواء بالأحلام أو بالكوابيس - يشق سبيله إلى الكتابة

غيره الذى كتب إلى جوار النافذة التى يرى منها الحياة والأحياء: «إنما الناس سطور كتبت لكن بماء» (ص ١١).

وهو فى خطواته الأولى من بقطة الصباح إلى زيارة القاهرة يرى الجبل من النافذتين كأنه يراه للمرة الأولى جامداً صامداً:

«لونه داكن، ما زال الليل يسكن فيه. لابد من عيون حية بقطة لكى تقتحمه وترى تضاريس الصخر والزمان فيه» (ص ٧).

ومن ثم، فهو لا يملك هذه العيون التى طالبت منه المصرى ذات صباح آخر بفتحها لأنها «تستطيع أن تحتضن الناس والأشياء» (ص ٩). ولم يرد اسم منى فى هذا المقطع، وإنما راح يؤكد لنفسه أنه ذاهب إلى القاهرة دون استدعاء لتحقيق أو اعتقال (ص ١١) فهاجس المطاردة الذى جعل صاحبنا فى (تلك الرائحة) يشعر بأن أحداً يتابعه هو الذى «يبعثر» الزمن فى الرحلة الدائرية لليوم الواحد. ومن ثم تبدو كلمات منى دون وجهها كإحدى قطرات الزمن المبعثر التى تبلل روحه التى جفت. وتبدو القاهرة التى يزمع الاتجاه إليها وكأنها «جملة ناقصة» دون اتساق أو معنى «وحشى يصدّ الحلق» (ص ١٣). التفسير الذى طرأ على القاهرة والسويس هو الذى يفصل الزمان عن الزمان، ويعزل الإنسان عن المكان. هذه العزلة هى التى تدبر حركة «التغير» فى الزمان والمكان من خلال الدائرة التى يخلقها الذهاب والإياب فى أربع وعشرين ساعة، ينبثق من مركزها السردى خطوط متوازية وأخرى دائرية تضيق فتضيق حتى تنبلج أمامنا شبكة من الزحام الذى يحاصر الصوت الواحد الوحيد فيما يشبه الزلزلة المحركة الإغلاق. وهى الدلالة الشعرية المكثفة فى مفارقة: الحرية.

يحرص علاء الديب على تسمية مربعات الشبكة ومثلثاتها ومستطيلاتها داخل الدائرة، وتحديد انحناءاتها وزواياها وعلاقاتها بغيرها، تجاوراً أو بعداً، طالما بقيت

بتواتر الإيقاع والإيقاع المضاد، وليس الإيقاع السلبي. أى أن التكافؤ بين الأزمنة يصدر عن اليوم الواحد والرجل الوحيد فى إطار الزحام الذى كان الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى قد نحت دلالة من قبل: هذا الزحام لا أحد. والزحام يرادف الواقع ولا يعنيه، فالوحدة فى الزحام تعنى الاختناق لحد الإحباط واليأس. ولكن «المعنى» المتعدد المستويات والمترابط الدلالات، ينبثق من التناظر الخفى بين «الهجرة» إلى السويس، أرض البطولات المشنوقة والأحزان المزدهرة، و«الزيارة» التى يقوم بها إلى القاهرة: أرض الأحلام الصغيرة ومقبرة الآلام الكبيرة. ويتكرر التناظر ويتكرر، بين «البيت» الذى يأوى إليه فى السويس المتغيرة، وبين ما كان بيتاً له فى حى الدقى. وإذا كان فى آخر زيارته يعاني احتضار الأم، فإن اليوم كان قد بدأ والفوطة المبللة تحيط رقبتة (= كأنها المشنقة؟) والجريدة المقروءة على المنضدة (وكانها إحدى الجرائد الملوثة بالدماء تغطي جثة رجل؟) وهو يقول دون أن يتكلم:

«كنت أظن أن صمت الجسد علامة الصحة. ليس بى الآن مرض أو مرارة، ليس عندي لا تمرد أو اعتراض. لا الرأس مشغل ولا الأحشاء منقبضة. ألا يمكن أن يكون صمت الجسد هذا من علامات الموت؟» (ص ٨).

لذلك يذهب إلى المرأة «ويتأكد من وجود ملامحه» كما لو أنه تو فى رواية فتحنى غام لسبب معاكس، فهو أقرب إلى والد تو دون قتل، ولكنه مثل تو الذى راح يتفحص بطاقته الشخصية ويردد اسمه الثلاثى كما لو أن هذا الاسم موضع شك أو أنه مهتدد بالزوال: «أنا صاحب هذه العيون واسمى الثلاثى عبدالحائق حسنى المسيرى» (ص ٩).

لا يحاول التأكد من الاسم إلا صاحب الصوت الذى يصرخ وحيداً حتى يسمع صدى الصوت ليأتس بذاته ويعنى فى الصمت المحيط أنه ما زال حياً. وكان هو دون

ولفتحى نور الدين بالذات لابد لعبد الخالق أن يبحث
عن الحشيش الجيد فى السويس قبل سفره إلى القاهرة.

ولكن هذين الاسمين - أحمد وفتحى - اللذين
يملاآن مساحة من التماثل بين خيطيهما ونسيج الدائرة
(عبد الخالق) لا يصوغان الخروج إلا من زاوية الإحباط
الذى يشارف اليأس ويبرر العزلة. أما الخروج نفسه،
فتستكمله الدلالة المعلنة فى مصطفى الكردى، وهو أول
من يلتقيه عبد الخالق فى طريقه إلى القاهرة ويركب معه
التاكسى «زميله المعار للمعمل فى السعودية منذ ثلاث
سنوات» (ص ٢٩) يحمل فى يده «حقيبة بنية جلدية
كبيرة كأنها خزانة متقلبة» وسوف ينشر مجموعة
قصص على حسابه (ص ٣٠). وإذا استثنينا منجزات
المال الوفير، فإننا لا نستطيع استثناء اللغة الأوفر حظاً:

«إننا لم نعرف بعد كيف نستفيد من علاقتنا
مع أمريكا والغرب. الموانى مثلما زالت
متأخرة جداً. شيء لا يقارن بموانى السعودية
والخليج» (ص ٣١).

وهو الصوت الذى لن نسمعه من «الأخ المسلم». قد
نسمع نصحه بالاستقرار والكف عن اللف والدوران،
ولكن الكردى، الشيوعى السابق، هو الذى ينصح: «سافر
أو انحر ك شوية، حرام عليك، العمر بيضيع» (ص ٣٢).
أما السائق النبوى فلم يتكلم «كان شاهداً» (ص ٣٣).
منى المصرى التى لم تكن قد أسفرت عن «وجهها»
كانت قد افتتحت الوعى الموازى: «أنت يا حبيبى مركز
الكون والوجود» (ص ١٧). ولكن منى محيط داخلى
للدائرة، تتصل هى الأخرى بكل الخطوط والخيوط،
ولكنها توازى الدائرة أولاً وأخيراً. لذلك يستمر «الخروج»
فى الرفاق القدامى. كامل رستم يخطب ويتلذذ بصوته
العالى، سواء عن النكاح أو عن الكفاح، وناشد
الصحنى يتلذذ بصوته الرفيع الطفولى. وكانت «رائحة»
الكلام تشير القرف. إنهم ينهشون أنفسهم وغيرهم دون
رحمة. هذه الملامح لوجوه تكونت بالخروج فلم تكن
تلك «الصامدة» فى المعتقل ولا تلك التى غنمت

خيوطها متصلة بعضها ببعض من ناحية وبالمركز من
ناحية أخرى. ليس من خيط أو خط مواز لخيط الدائرة
سوى منى المصرى التى قالت دون أن تتكلم مرتين قبل
أن تسفر عن «وجهها» وتتكلم. «كلام» منى و«كلام»
عبد الخالق يصدران عن صوت واحد مشروخ، وليس
صوتاً وصدى، حتى لصمتيهما صوت مشروخ. كأنها
رحلة واحدة، هجرة إلى السويس والأخرى إلى كندا،
وحدة كالشرفة التى قد تمرقها فراشة ذات يوم، والوحدة
الأخرى خارج الجاذبية الأرضية، وكلاهما يتنازع
الوجود، أو التوحد.

غير أن أحمد صالح هو الاسم الأول بين أسماء
الرفاق القدامى، يهجم به عبد الخالق فى بداية الرحلة،
هو الآن صاحب ورشة صياغة فى الأزهر، فى نفسه
«صفاء غريب». هو الذى توسط لعبد الخالق أن يعمل
فى السويس، ومن حقه أن يسمى نفسه «صانع
المعجزات». وهو آخر من رآه عبد الخالق فى زيارة
القاهرة: «كانت عيون أحمد مأخوذة وقد سكن على
وجهه خوف غامض» (ص ١٤٩)، «كان فى وجهه
شيء داكن» (ص ١٥٠) وكان شيء ما «يقف على
أكتاف أحمد صالح ويحوم حول وجهه» (ص ١٥١)
كما لو أنه «يقاوم لكى يدفع عن نفسه الخيالات
الثقيلة» (ص ١٥٣). وهى ذاتها القيمة التى رانت على
فتحى نور الدين الذى لا علاقة له بالصحافة أو الثقافة،
وقد دخل المعتقل مجاناً، وحين خرج استقر فى وظيفة
صغيرة. غير أن زوجه فريال التى تستحق مثله لقب
«المعجزة» لم تفلح فى شيء واحد:

«أن تطرد تلك السحابة الداكنة السوداء فوق
رأس فتحتى فيغرق فى نوبات من الصمت
والكآبة فيبدو وكأنه سقط فى جب أو عاد
إلى المعتقل (...) كان فتحتى فى تلك
الساعات يبدو كفلاح عجوز يبحث عن إبره
فى كوم من التبن أو الهشيم» (ص ١٥٥).

تصارع الإجابات، وقد اشتبكت في «عقد» متتالية من الأسئلة الجديدة والإجابات الغائبة التي تراوحت بين رفاق الأوس ضيقاً واتساعاً بين الأقرباء إلى القلب والأبعد عن العقل والروح، بين المتعاركين على المقاهي والمندمجين في دورة رأس المال، والجميع تلفهم الغيبوبة الكامنة تحت الجلد، تحت الألفاظ، وما وراء نحت التراكيب.

وكانت هناك دائرة ثانية أصغر بالضرورة، فهي أقرب إلى المركز السردى للمونولوج وأبعد تشابهاً مع الغيوط أو الخطوط المستقيمة من المركز إلى المحيط. إنها دائرة العائلة التي تبدأ من البيت الذي بناه الأب. وكان يطمح في الحصول على مكافأة عن نهاية الخدمة يبنى بها الطابق الثاني. ولكن الطابق لم يكتمل أبداً. واكتفى الأب في أيامه الأخيرة بسجادة الصلاة بين الأعمدة الخرسانية حتى مات. أما الأم التي كانت «مسمينة وبيضاء»، فقد تدهور بها الحال إلى لحظات الاحتضار الطويلة. وكان لابد من سؤال الشعر: «أيهما جاء أولاً: الليل أم النهار؟» (ص ٨١). إنه السؤال المستحيل، لا لأنه بلا جواب، وإنما لأن الحياة تبرر الموت والموت يبررها في دائرة مغلقة، هي دائرته بالذات حيث يسقط ظله أمامه» (ص ٨٢) و«تعتز الأحلام في الأحجار» فهو في «رحلة مكررة من الكشف المحيط والتحقيق المستحيل» (ص ٨٣). حتى حين جاءه صديقه الرسام حمدي عبد المجيد بوعد بهيج، انطلق الأمل من قبل أن يولد: «هناك مسافة لا تعبر بين الحلم والتحقيق» (ص ٩٨) وهو «مفرم بالسؤال الذي لا جواب له» (ص ١٠١). ينبثق الشعر دون أوزان في غمرة الصمود المونولوجي إلى القمة وفي خضم الهبوط إلى القاع. في الناحية الشرقية من بيتهم سكنت عائلة أم رضا «في عشة مصنوعة من الصفيح والطين مقامة تحت شجرة ليمون كبيرة» (ص ١٠٣). ومن المفترض أن رائحة الليمون زكية، حتى أنه أحضر للأُم زجاجة كولونيا من رائحة الليمون. ولكنه في هذه الزيارة اكتشف ذبول شجرة الليمون. وليس من الغريب أن تكون قدرية زوجة

المناسب بعده. غير أنها في جميع الأحوال تخاصر الدائرة من داخلها بخيوط أو خطوط من المركز إلى المحيط. أما الخطوط التي تتقاطع معها، فأولها تلك المقاطع العشر عن المعتقل. ومرة أخرى يحرص الكاتب على الأسماء: «أنا الضابط فتحي فرج (...) اخلع ثيابك كلها» (ص ١٩). وكان الضابط السمين الأبيض هو الذي أمر: «ابتلع هذا الشراب، حتى لا أسمع صوتك» (ص ٢٩). كانت عشية الاعتقالات حافلة بالأخبار والاجتماعات، وفي اجتماع المسؤول به ورفاقه كان الأمر هو «البقاء في البيت» (ص ٤٢)، ولكن المشهد الذي انطبع في عيونه للمكان فقد كان منظر «البيت القديم والكنيسة والنخيل» (ص ٤٢). كان ضابط المباحث قد ادعى في اجتماعه به أن الاجتماع غير رسمي وأنه يمد له يده، وحين رفض المسيرى اليد الممدودة قال له الضابط: «الحمقى يضيعون فرص العمر» (ص ٤٨)، ومع ذلك قال له أحد الزملاء: «أنت مخبر». كان فتحي نور الدين الذي لا يعرف لماذا هو في المعتقل برغم أنه يحب جمال عبد الناصر قد سأل المسيرى عن السبب، فكان الجواب أنهم «يريدون أن يكسروا شيئاً في داخلنا» (ص ٥٣). ومع ذلك قال له أحد الزملاء: «أنت مخبر» (ص ٦٩). وكان أبوه أول من اكتشف الأوراق السرية فزجره دون تراجع، فلم يكن أباً مرشحاً للقتل. إنه مقتول سلفاً قبل أن يحتاج الأب الراقد في الأوراق إلى القتل. ومع ذلك قال له أحد الزملاء: «أنت مخبر». وكانوا قد قالوا في الاجتماع القديم: «لا نريد الدخول في كلام مثقفين» (ص ٩٢) وهو الشاعر. ولكنهم في السجن كانوا من «المتكلمين» فقط، ومع ذلك كانت اختلافاتهم مدعاة للموت، لأنها اختلافات «في» الكلام ومن حوله، وهناك صاحبه دائماً شعور بأنه يعيش في جب» (ص ١٢٦). هكذا كانت «الأسئلة تصارع الإجابات» (ص ١٣٢).

كانت هذه الدائرة الداخلية الأولى من الأسئلة التي

«هاربا إلى لا مكان»، وبحث عن شجرة الليمون فلم ير سوى أطرافها المخلوقة بين العمارات. لم يعد يشم أريج زهرة الليمون. ويتكرر اللفظ والدلالة حتى الخاتمة: «تبدأ الرحلة وتنتهى عند شجرة الليمون» (ص ١٤٠) وامتألت أنفه برائحة التراب، كانت رائحة النهاية. نهاية الأب والأم والأخوين، وبداية الحفيد.

وتلك كانت الدائرة الثانية. أما الدائرة الموازية للمحيط، والمتصلة بكل الخطوط والخيوط، فهي منى المصرى. وهى المرأة الوحيدة التى لا تغلو من جسد الأنثى، ولكنها تتكامل حتى لتصبح أحد رموز الجيل، على النقيض مما كانت عليه أجساد الإناث من دلالة فى (تلك الرائحة). منى ابنة الجيل، كما هو عبد الخالق المسيرى تماماً. وقد اختار لها إشكالية نموذجية، فهي ليست «المثقفة» فحسب، وإنما المسيحية أيضاً. ولعله من طرف خفى أراد أن يعكس الإحالة إلى الواقع حتى لا تتحول الإشكالية الفنية إلى «مشكلة واقعية» كانت تحتاج إلى سياق مختلف ومعالجة مغايرة.. فلم يكن غريباً على المجتمع الثقافى أو غير الثقافى أن يتزوج المسلم من مسيحية أو أن تنشأ بينهما قصة حب. أما الظاهرة التى كانت شائعة فى المحيط الاجتماعى العام وتحولت إلى مسألة مركبة فقد كانت إقدام المثقف المسيحي على الارتباط بالمرأة المسلمة وما يستدعيه ذلك من تغيير رسمى لعقيدته الدينية وما يترتب على ذلك من أعباء نفسية واجتماعية يمتد أثرها إلى غيره. لم يكن عبد الخالق المسيرى مسيحياً فى الرواية، ومن ثم تجنب الروائى الخوض فى «المشكلة - الظاهرة» والتفت بكامل أدواته إلى الإشكالية الفنية التى انفردت فيها منى المصرى بكونها المرأة المثقفة والمسيحية والوحيدة فى حياة صاحبنا الوحيد بدوره.

وإذا كنا قد تعرفنا على منى بغير اسمها مرتين، فقد كان ذلك لأنه يقرأ نفسه واسمه فيها. ولكنه فى المرة الثالثة أبان واستكان. فى الإبانة تقترب منى بالخروج

الأخ «سمينة ببضاء» كما كانت الأم فى شبابها حتى تتجسد المفارقة بين الأم الممددة على فراش المرض الأخير وما كانت عليه ذات يوم لم يعد من الممكن استعادته. فى هذه اللحظة انتقل إليه «تيار بارد من الاستسلام» (ص ١١٤). أما الأخ المسلم العائد من بلاد النفط فقد: «تكوّر وأغلق أبواب روحه. كان سعيد أحد الفدائيين فى السويس. وكان الأب متطيراً، كما كان شأنه مع أوراق عبد الخالق. ولكنهم حين دقوا الباب ذات فجر أخذ الأب ابنه فى حضنه. وما هو ذا الابن الذى كان يسأل أخاه الذى كان أيضاً «ألم تهدأ بعد؟» (ص ١١٩).

ويتمدد السؤال فيتمخذه الصيغة ذاتها فى (تلك الرائحة): «لم لا تستقر، لم لا تتزوج قبل فوات الأوان؟» (ص ١٢٠). ولكن أحداً لا يستطيع أن يشاركه «فساده الخاص الكامن فى النخاع» (ص ١٢١) وهو الخوف الذى ينمو بصحبته دون أن يجد صيغة جواب مقنع. وهو الخوف المبثلى به الجميع حتى حين يسأل أحدهم الآخر: «م تخاف. ربما كان طارق، ابن الأخ الشرعى، هو أيضاً ابن عبد الخالق. وإذا كان «تو» هو الرماد الذى تخلف عن نيران الأب دون أن يكرر أسطورة العنقاء، فإن طارق هو النيران التى اندلعت من الرماد، رماد الأب والعم. كان الأخ المسلم لا يزال يسأل أخاه:

«ألا تريد أن تجدد لك زوجة قبل أن تخرج على المعاش» (ص ١٢٧).

بينما كان طارق صاحب وجه مختلف:

«مع طارق راوده الإحساس كثيراً بأن الدائرة قد أغلقت. طارق يصعد الجبل، وهو يهبطه، لكنهما يحترنان فى أرض واحدة» (ص ١٣١).

كان طارق هو السؤال. حينئذ خرج من البيت

الجبل. ملقاة بلا نظام. كان هناك شيء حقيقى قوى الوقع فى ذلك الفراغ البدائى المنظم الذى تطل عليه المنضدة، فجلس يواجهه وقد أعطى ظهره لدمدمات الناس فى المكان» (ص ٧٥).

بتكامل النحت من صخر الكلمات الوافدة لا محالة: «ليس أمامنا سوى أن نكون عمليين» (ص ٧٩). قالت منى واستكملت بصوتها الذى لم يعد يسمعه كأنه ليس صوتها: «كلنا نفوس. نفرق» (ص ٨٠). ها نحن قد عدنا إلى غرق (تلك الرائحة) ولكن فى سياق بل فى سياق الموت الممكن والحلم المستحيل. كان الغرق المادى المحسوس فى (تلك الرائحة) رمزاً، أما الفرق المعنوى المجرد فى (زهر الليمون) فهو جسد الواقع وسلطته الخفية. وحين يردد المسيرى دون أن نسمع صوته: «الليل مصباحى، ولدت فى الليل، وأرى نفسى - فى الليل أموت» (ص ٨١)، فإنه يستأنف الشعر دون قول الشعر طالما سقط فى الليل «كان ليلاً مطروداً، جافياً، جفت فيه المباحج والدموع» (ص ٨١)، ولم تعد تفلح حتى مباحج منى وسط الليل الزاحف. وبعد أن كان «مركز الكون والوجود» فى أول الرواية أضحى يستمع لصوت الجحافل الهادرة فى ظلمة صوتها: «يمكن أن تبقى هنا فى الشقة إلى أن تدبر لك مكاناً» (ص ١٠٠). هذا الشر الخشن ليس سرداً لحكاية مهاجرة إلى كندا، وإنما هو الجواب المؤجل عن السؤال المبكر، حين كان التواتر ينطق الشعر:

«تساقطت كل الأزهار بلا ثمرة. الجسد العارى لا تستره فى الشتاء الخرق. مدّ يده تحت الغطاء يلامسها بعد الفراغ من الحب فوجدها باردة تبكى قالت: نصفى معك، النصف الآخر لا أدري أين ذهب» (ص ١١٥).

أما الآن فقد اكتمل النصفان بهجرة الزمان والمكان. لم تعد منى إلا حين تنبثق القرية النوبية فى

من المعتقل، وأنه «فى شوارع القاهرة» (ص ٣٣) عشر عليها وعثرت عليه، وأنها منى المصرى، منى فقط و«كم ردد اسمها فى الليل لكى يغسل به أحزان روحه» (ص ٣٣)، وفى المرة الثانية يرد ذكر منى فى سياق هجرة أخيبها إلى كندا، وهو الآن يتحدث مع الأب والأم فسوف يترك لهما شقته: «وأنا الآن صرت لك» (ص ٣٥). وفى المرة الرابعة، ونحن لم نكد ننهى ثلث الرواية تصبح منى المصرى «زوجته السابقة» (ص ٤٧). وكان الكاتب قد أراد فى فعل الكتابة أن يلقى سلفاً أية «حكاية» من أدوات الاستطراد والتراكم غير المفضى إلى فعل العزلة، إن كانت العزلة فعلاً. ليست هنا حكاية ذات امتداد، وليست هناك شمعة فى ظلام الوحدة، إذ سرعان ما انطفأت. تغدو منى فى بقية الرواية، وكأنها أخرى:

«فى الشقة التى عاش فيها مع منى كان هناك توتر مخزون وقلق دائم (...) لم تكن تطيق أن يزورهم أحد (...) السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت» (ص ٥٩).

هكذا تؤول الصورة بمتناقضاتها إلى جوهر الشعر، منى أو السندباد عاصفة بل إعصار، يتحدى الرياح والأمواج والظلمات بمفرده، أى بمزيد من الوحدة التى تفرض على المسيرى سجنًا جديدًا غير مرئى القضبان، لذلك كان هناك توتر مخزون وقلق دائم. وحدة منى الداخلية العميقة اختيار، أما وحدة المسيرى فهى اضطراب، وبين الاختيار والاضطرار أجادت الوحدة صنع شرنقتها. لذلك كانت الأيام العشرة الأولى بعد الزواج أيام «لها سلطان خاص على القلب والروح» (ص ٧١) حتى أن «اكتشاف أى اختلاف جديد يعنى فرصة جديدة للقاء» (ص ٧٢). وهذا هو أكبر المساحات التى أتاحتها النثر للشعر فى تركيب العلاقة بين منى والمسيرى. تقتطع الشعرية ذاتها من قلب السرد المتواتر:

«أرى منضدة بعيدة تطل على الجرف المنحدر. أمامها الأحجار الكبيرة المقطوعة من

الوعى الكامن، أو حين تتسلل من إحدى السهرات إلى الشرفة، يحدق فى عينيها قائلاً: «نحن بلا مستقبل» (ص ١٣٧) و«مرت به لحظات حسب أن لها صفة الدوام» (ص ١٤٦).

لم تكن منى المصرى شخصية روائية مستقلة ذات سيادة، يمكن إدانتها أو الانحياز لها أو اتخاذ موقف الحياد منها. ولم تكن فكرة جسدها الكاتب فى امرأة ليقول من خلالها ما يريد. وإنما جاءت ملمحاً فى وجهه كالوعى المكبوت الذى يفصح عنه النص بلسان آخر إذا افترضنا - أو اقترحنا - أن عبد الخالق المسيرى جيل وليس فرداً، جيل العزلة من الداخل بعد الخروج بوصفه رد فعل مستقيم على الاتحاد فى الجماعة قبل الدخول. وهذا هو الثمن المدفوع للقمع والهزيمة فى سفر التكوين، الثمن المستحق السداد إلى نهاية العمر. والكاتب لم يختار نمطاً أو فرداً من «الجيل» بل صنعه صنعا فى الكتابة. أى أن المسيرى فى (زهر الليمون) لا يمثل ولا يعبر عن، بل هو خلاصة الروح بعد حذف التفاصيل: الوجه الحقيقى فى الزحام الزائف. هكذا يعود إلى السويس بعد يوم طوله ربع قرن ليغلق المونولوج الدرامى أبواب الفانتازيا وقد وضع يديه تحت رأسه، وعينه مفتوحتان تحدقان فى السقف» (ص ١٥٦). ولكن طارق هو السؤال المعلق، حتى إذا كانت شجرة الليمون قد جفت، فإن صيغة البحث عن أفق، وقد اتخذت من المونولوج المعلق الدائرة، تبقى الأرق الذى يكوى جيلاً جديداً من مطاردة الرؤى وسط الظلام.

٦.

«لم تكن زوجتى قد ولدت بعد، لكننى شعرت على نحو ما أن هذا الطفل الراقد على يسارى (...) هو طفلى».

بهذه البداية لرواية (رائحة البرنقال) يأخذك محمود الوردانى فى رحلة من الحلم إلى الكابوس. وهذا هو

المحرك الأول للبنية الروائية التى نسجها الكاتب من ضفيرة شعرية التبت خبوطها فى الخيلة بين الحدى والمرئى والمحسوس.

وتنطلق الأحداث من هذا الطفل الذى تأنت فى إحدى مراحل الإبانة، وتنتهى بموت الطفلة قبل أن تولد فى خاتمة مراحل الرمز. وبين البداية والنهاية فى رحلة المطاردة نبصر فى الزمن السائل دون الزمن المحدود المتناسك، ونكتشف طول الوقت أنها رحلة فى المكان الواحد متعدد التجليات. ليس الارتحال إذن بالحركة إلى الأمام أو إلى الخلف، وإنما بالحفر فى العمق والارتفاع والاتساع، فهى حركة «بناء».

لسنا بالتالى أمام تاريخ روائى، ولكننا فى «مكان» له تاريخ. وطالما أن الطفلة قد ماتت من قبل أن تولد، فلا تعاقب للحظات، وإنما هو المكان الذى يصلح سجننا فى النهار وقبراً فى الليل، والمطاردة ليست رحلة من مكان إلى آخر، وإنما تتم داخل السجن - القبر وليس من الخارج إليه.

هذه بنية جمالية - دلالية فى وقت واحد تتمثل مستوى الحلم - الكابوس ومستوى الخيلة والالتباس على النحو الذى سبق أن عرفناه فى (الغرف الأخرى) لجبرا إبراهيم جبرا وفى (شطح المدينة) لجمال الغيطانى. فى كليهما يستحيل الزمان مكاناً خالصاً والأحداث أو الشخصيات التباساً خالصاً بين الحلم والكابوس.

ولكن محمود الوردانى يختلف مساره عنهما من زاويتين: الأولى أنه استدراج الخيلة من نقطة البداية، وهى الطفلة التى لم تولد بعد ولكنها تحيا طيلة الرواية حتى تموت فى آخرها. ولا يموت إلا من كان حياً، فالقارىء لا «يستيقظ» من نوم، ولم يدخله الكاتب أصلاً فى رحاب الأسطورة. والزاوية الثانية أنه قام بأنواع عدة من التضمين السردى والشعرى تداخلت فيها وقائع الذاكرة وتفاصيل الخيلة فى جدل مضمر بين الزمان المحتجب والمكان السافر.

الموت الرابض في الحياة المنسوجة من خيوط السجن -
القبر حيث بصمات الجروح البنية على ظهر عزة
والجروح الوردية في جسم الطفلة. وإذا كانت عزة هي
الجسد الذي يحتويه برائحة البرتقال والكحل الثقيل والفم
المنفرج عن سنتين بارزتين، فالطفلة هي الروح المطرز
بعباد الشمس والطيور الزرقاء الفاردة أجنحتها. ويبدو
الثلاثة في لحظات نادرة كأقانيم لجوهر واحد، لا حياة
لأى منهم دون الآخر، فهم شخصية واحدة مكبوتة في
إهاب ثلاثة أنساق: الوطن والإنسان والحرية.

تنخلق هذه الدلالة في أسلوبين للسرد المتواتر،
أولهما عرفناه في رواية صنع الله إبراهيم الأولى (تلك
الرائحة) حين زواج بين الماضي القريب والحاضر
الراهن، واختص الذاكرة بحرف خاص بين أقواس. ولكن
الورداني لم يقم في روايته بالمزوجة باستحضار الذاكرة،
وإنما ليقيم الجدل بين السرد والشعرية وليسقط نقطة
ضوء من الزمان على المكان ويستبين الرمز. أما الأسلوب
الثاني فقد عرفناه عن كافكا حين ألفى المسافة بين
التشبيه والمشبّه به فأصبح المسخ مسخاً والحشرة حشرة.
غير أن صاحب (رائحة البرتقال)، وهو يتابع المعجوز
والقردة التي تدميهم سياطه، لم يكتف بإلغاء مسافة
التشبيه بل تجاوزها إلى صميم العلاقة بين السوط والدم.
وهي العلاقة الخفية بين المعجوز والقردة، وأيضاً بين
الفندق الفاخر ومن نضمهم قاعة المؤتمر من أشكال
وألوان وبشر.

وقد أسهمت المقطوعات الشعرية والورقة السحرية
في شحن السياق السردى بالتوتر المصحوب بالدلالات،
ولكن الكاتب كان يشك أحياناً في ذكاء الملقى
فيقتحم السرد - وليس التضمين - بما يخرج على
مستواه الشعرى من وقائع وجزئيات وتفاصيل لها مكانها
بين أقواس الذاكرة أو في حروفها المتميزة أو إخراجها
الخاص. أما الدمج بين الزمان الخارجى والمكان الداخلى
في سياق موحد، فقد جاء تكراراً لمستوى في التخييل

ولأنه لا شخصية روائية بلا زمان خارجى، فإن
الكاتب ينحت «شخصياته» من زمانها الداخلى. وهو
ليس شيئاً آخر غير المكان المعلن بخصائصه المميزة من
أصوات وروائح وأشكال وألوان. وهى شخصيات تتراءى
وتتماهى مع غيرها من دلالات المكان الذى هو ليس
شيئاً آخر غير السجن - القبر. وهو «مكان» بلا ملامح
كما يتراءى لنا من الصفات العامة المشتركة، كالأسوار
العالية والدھاليز والممرات أو الأنفاق المظلمة والروائح
الزكية أو النتنة والألوان الزاهية أو الزائفة. ومن ثم
فالشخصيات المنحوتة من هذا المكان متعدد التجليات لها
أسماء وليست لها أسماء تظهر وكأنها هى وتختفى
كأنها ليست هى. علامتها رائحة أو صوت أو لون العيون
أو الرسم المطرز على الثياب. وما ندعوه أحداً هو
كذلك، يقترب بحركة المطاردة المباشرة نحو السجن -
القبر عبر الدمدمات الغامضة وأصوات الرصاص والسيات
والروائح الملتصقة المجنونة والأشجار الحجرية ومصانع
الأسمنت.

الراوى بضمير المتكلم لا اسم له ولا ملامح نوجز
شكله ومحتواه، وإنما هو يرتبط بالطفلة ارتباطاً متعدد
الأطراف بالروح والجسد، البداية والنهاية. ويرتبط برائحة
البرتقال - الحبيبة، الزوجة، عزة أو دون اسم - حتى
تختفى الرائحة أو تصيبه البرودة وهو على أبواب
النشوة. ويرتبط أيضاً بذلك المعجوز الذى يترقبه وامراتيه
اللتين لا تفارقانه على نحو من الأنحاء حتى يتمكن من
قتل المعجوز. ولكن البرودة تقتل البنت. وهذا هو محور
المأساة في هذه القصيدة الروائية الحزينة. لحظة الذروة هى
ذاتها لحظة الانكسار. والراوى هو الومضة الدائخة بين
دوار النشوة ودوار الهزيمة. ومضة جيل أعياء التمس حتى
الموت.

وهو لا يموت ولا تموت عزة ولا تموت الطفلة
التي لم تولد بعد طالما بقيت رائحة البرتقال على نحو ما،
وكذلك رائحة الشهداء. ولكن محمود الورداني يجسد

انهزم مرات ومرات، سوف يبعث الحرية من جديد، طالما بقيت رائحة البرتقال هنا أو هناك تشير إلى وجود «عزة» على نحو ما، وطالما بقي الراوى، فلسوف تولد الطفلة وفوق سريرها مفتاح الحياة وعلى ثيابها الطيور الزرقاء تفرد أجنحتها.

لقد بنى محمود الورداني (رائحة البرتقال) على هيئة سجن من الأسوار العالية والمطاردة الدموية. وفي هذا البناء قدم لنا «القمع» الخارجى والموت الداخلى لأسطورة شعرية هامة، أو قل هى الفانتازيا التى تفتح الأزمنة على بعضها كأننا فى الزمان المطلق، وتفتح الأمكنة كأننا فى المكان المطلق. وحده الإنسان - الرواية «المثقف اليسارى ابن السبعينيات الذى استأنف الحكم فى قضية الخروج» - هو الذى يفضح الزمان ويكشف المكان. والمسيرى فى (زهر الليمون) لا يرى أحداً يتبعه، وهى اللغة الأخرى التى لا تنفى المطاردة، بل تؤكد بها بالنفى البصرى أو السمعى، فهى تبدأ من الداخل غير المرئى غير المسموع. وسرعان ما يتلبسه الشعور الذى عرفناه فى (تلك الرائحة): «أحسست أن هناك من هو ورائى» (ص ٩).

و (رائحة البرتقال) ليست نغياً للرائحة التنتة فى رواية صنع الله، وإنما هى المقابل الروائى بعد أكثر من ربع قرن من «كتابة» الرواية الأولى. وإذا كان الزمان الخارجى قد انعكس احتجاجاً عن الرؤية فى (حكاية تو) وتكشف مليشاً فى (زهر الليمون)، فقد تحدد فى السبعينيات التى أطلت وجوها داخل فانتازيا (رائحة البرتقال). إذا كان علاء الديب لم يضطر إلى قتل الأب والانسلاخ عن الأم، فإن الورداني يخطو بنا خطوة أبعد، حين يصبح الرواية هو الأب الذى يحمل طفلاً «محاطاً بالكلاب». ها هو قد أصبح أخيراً أباً، ولن يسأله أحد لم لا تستقر وتزوج. ولكنه «أب» من نوع خاص، ووليدته أكثر تجريدًا وتركيباً من طارق فى (زهر الليمون). ولكنه فى جميع الأحوال معارضة فنية لحكاية تو، لأن تو

على حساب مستوى آخر. وكان الضغيرة اللغوية قد أمست عدة ضفائر مرتبكة الإيقاع ننحو بالغموض الطبيعى نحواً مغايراً لوظيفته الأصلية فى تبادل السرد والرؤية الشعرية لمواقع الضوء والظل أو الصوت والصدى.

هذا على الرغم من أن محمود الورداني قد أنجز فى هذه الرواية تقدماً واضحاً فى اللغة الروائية قياساً إلى أعماله السابقة سواء بهذه الطاقة الشعرية فى شحن المفردات الطارئة بدلالات تعمق الاتصال بين الصوت وصاحبه، أو بهذه التركيبات المتنوعة بين موقف وآخر، وبين تجلٍ للمكان وتجلٍ مختلف. وقد أكسبته هذه اللغة الحية المتدفقة حيناً والسائكة المحايدة أحياناً قدرة على التقاط الخصوصيات الكامنة فى الشخصيات والأحداث والمواقف. ولكنه حين كان يستخدم هذه اللغة بنجاح فى مستوى الرؤية الشعرية - كما هو الحال فى الفندق الفاخر ودهاليزه المعتمة - لم يستطع إحراز النجاح نفسه فى استحضار الذاكرة. فى السوق أو فى المسلخ أو فى المقابر كان يبصر الثباين فى قلب المنسجم والأسود فى قلب الأبيض والرمادى فى مهرجان الألوان. أما فى العمل السياسى بزمانه الخارجى فلم يكن يرى سوى الأبيض والأسود دون تداخل أو تعقيد، وإنما فى تبسيط يختزل الإنسان والعالم إلى بلاغة المعادلات الرياضية. هنا القوة المطلقة أو الضعف المطلق، مما يتناقض مع رؤيته الأخرى لتجاور وتجاوز المتناقضات فى الخندق الواحد والفرد الواحد.

غير أن (رائحة البرتقال) اجتازت امتحاناً عسيراً فى التوفيق بين التشجيل والوعى دون السقوط فى غواية التجريد أو التجسيم. ذلك أن الكاتب الذى احتفل بالمكان احتفالاً فائقاً قد أكسب العلاقة بين الروح والجسد أو بين الحرية والوطن حرارة إنسانية جعلت من الممكن أن يقتل المعجوز حقاً، وأن تموت الطفلة أيضاً. وهذا هو العمق العميق للمأساة. وجهها الآخر أن بقاء الوطن مهما اختفى مرات ومرات، وبقاء الإنسان مهما

أحتمل فراقها» (ص ٤٥). ليست هذه هي الولادة الأولى، فقد سبقها الإجهاض بعد سبعة شهور (لا يزال رقم سبعة يتخذ مكانه الدلالي في سفر التكوين) والولادة الثانية بعد عامين كانت لطفل «مبتسر» لم يتمكن والده من رؤية عينيه. لذلك كان العمل في التنظيم الصغير بمثابة «خط الدفاع الأخير، لو فقدته فسوف ينهار كل شيء» (ص ٤٧).

يثبت الورداني من خلال فعل الكتابة والبحث عن رؤية وسط الظلام أمرين متناقضين: لم تعد الستينيات جيلا زمنيا، وإنما أمست مناخا وروحاً ستظل مستمرة ما دام «البحث» لم يصل إلى شاطئ الأمان، ومن ثم فما تلاها من أجيال زمنية هو جزء لا يتجزأ منها. ومن ناحية أخرى فإن أدوات البحث أو صيغ السؤال سوف تتعدد بما لا يسمح بتكوين «مدرسة»؛ فكل خبرة جديدة تضيف من التفرد ما يتعذر معه الحصول على ملامح فكرية وجمالية شاملة. نقطة الانطلاق واحدة، ولكن الدروب متعددة كما لم يحدث في أية «مدرسة» سابقة أو «جيل» سابق.

من هنا، فالورداني يختلف في تجميع مواد الفانتازيا وتشكيل مساحتها. ولعله من هذه الزاوية هو الوحيد الذي يكتب في سفر الخروج بلغة الفانتازيا من السطر الأول إلى السطر الأخير، باستثناء الوجوه التي تفارق الوعي لترسيم الحدود بين رحلة البحث والسؤال الوليد. هكذا يكرر: «ابتعدت الأصوات» و«لغة رائحة خائفة»، والهبوط الدائم الذي يرافقه الخوف. هذا الإحساس الذي يقترن دوماً بالخروج إلى «الحرية» المحاصرة، فيستدعي أطول المشاهد على الإطلاق - قياساً إلى الروايات السابقة - عما كان يدور في المعتقل (ص ٥٦ - ٥٨). وتحول رائحة الشعر الأنثوي إلى ما يشبه التعويض المؤقت عن رائحة القنابل المسيلة للدم أو الدموع. ولأن الهبوط ليس وصفاً بل بنية سردية يتراكم الوعي في القاع حتى يفرج عنه «انفجار ماء». هذا

وطارق على تناقضهما وتناقض الرؤية للابن أو الامتداد قد استحالاً في (رائحة البرتقال) أباً جديداً يحمل ابناً جديداً أو ابنة جديدة في مهد الطفولة بلا ملامح والمطاردة تستهدفها أكثر مما تستهدف الأب. ليس هذا الطفل المهدد سوى الرؤيا الجنينية التي نبحث عن نفسها. وليست الفانتازيا الكابوسية إلا الظلام الشامل الذي يحيط بها ويطاردها من كل جانب. وكانت الرائحة - مرة أخرى - تندفع ملثثة «والقوم جميعهم منشغلون بسلخ وتشفية الأجساد المعلقة أمامهم في الضوء الباهر» (ص ٢٧). هكذا تتقمص الرائحة مدلولها الأنثوي. أما المرأة التي كانت أنثى في (تلك الرائحة) وكانت صوتاً داخل الصوت في (زهر الليمون) فهي هنا كالجنينة المسحورة التي تظهر وتختفي حسب علاقة الأب بالطفل في قدرته أو عجزه عن المقاومة. إنها الأم التي لم تلد بعد، وهو الأب الذي يحمل المولود بين ذراعيه، فكان لا بد من الاختفاء والظهور السحريين لمعالجة الإشكالية الفنية للرؤيا المحاصرة. ولا بد كذلك من صفائر «التضمين» المختلف نوعياً عن التضمين الشعري المباشر في (تلك الرائحة)، فالأشعار أو التمايم والتعاويد في (رائحة البرتقال) ليست موظفة سياسياً، وإنما هي أداة «شم الرائحة» سواء أكانت رائحة الشيء أم رائحة العرق من أثر المطاردة أم رائحة المكان أم رائحة الجسد، في كمال سلطته. هنا أيضاً دلالة العرق المرتبطة دوماً بالرائحة، فما إن يزهو الجسد بنشوة السلطة حتى:

«حلّ محل رغبتى العارمة إحساس طاغ يفقداني القدرة على مقاومة موجات البرودة التي لا أدري من أين نهاجمنى. ولما بدأت قطرات المطر في السقوط خسارت قسوى وأدركت أن الماء لن يلبث أن يغمسني» (ص ٤١).

ولكنه ليس العجز الذي يربط بين الجسد والكتابة، وإنما هو المقاومة بين مدّ وجزر للإفلات من الطوفان: «لا أريد أن أفقدها مرة أخرى، بل إنني لا أستطيع أن

الانفجار قد يكون ضياع الطفل وقد يكون العثور عليه، وقد يكون إحدى محطات المطاردة. ودلالة «البرد» ثمرة دانية القطف، خاصة في الهبوط إلى القاع. وإذا كان فتحى نور الدين في (زهر الليمون) قد تساءل كيف يسجن عبد الناصر من يحبونه، مثله هو الرجل الذى لا يفهم فى السياسة، فقد استعاد السؤال قوامه فى (رائحة البرتقال): «اسمع يا حضرة الرائد.. أنا لا أظن أنك من المباحث، ما دمت تحب جمال عبد الناصر جداً» (ص ٧٠). كانت عزة معه، ولكن الرائد سيسلمها إلى سجن آخر و«لحظتها شعرت بالبرد» (ص ٧١). وظل البرد بدلالته السارية المفعول جنباً إلى جنب مع الهبوط والروائح المتضادة والفرق. حتى إن الرائحة المشتركة بين الجميع على اختلاف مستويات المعنى تصبح مفردة مركزية الدلالة فى صفحة واحدة حيث تتكرر على هذا النحو: كان ثمة رائحة - الرائحة المخبونة - الرائحة الملتصقة - رائحة بول تجمع فى بحيرات صغيرة بالقرب من الأركان (ص ٨٠). وكان قد افتتح الهبوط إلى الجب: «حاصرتنى الرائحة ودمعت عيناى» (ص ٧٩). غير أن انفجاراً آخر سرعان ما يستدعى رائحة البرتقال بتوقعاتها:

«ثم انتبه كلانا: إنها رائحة البرتقال»، «أريج البرتقال ما يزال يتضوع بالرغم من الضجيج»، «هاجمتنى رائحة البرتقال وجعلت أبصر حولى واحتضن البنت حتى جذبتنى العيون الوسيعة والجبهة المنورة هناك ثم الرقبة الخمرية الطويلة» (ص ٨٤) - ثم - «هززت البنت وقلت لنفسى إن رائحة البرتقال أحلى وأبهج الروائح»، «عشورى عليك أنا الذى كنت قد فقدت الأمل تماماً بجعلنى أصبح وأزبط بأن رائحة البرتقال أحلى الروائح»، «وأن جسمها الطائر داخل فستانها السابغ يبعث داخلنى تلك اللهفة المختلطة بالخوف، وذلك الإحساس المقترن برائحة البرتقال» (ص ٨٥).

وتظل هذه الفتنة برائحة البرتقال حتى تبدأ «الأشجار الحجرية» فى الظهور، وهى التى دعاها حجازى أشجار الأسمنت (ص ٩١) «الممتدة فروعها دون أوراق» (ص ٩٢). ويستمر البرد ليصبح ثلجاً:

«تنحدر أنت وتنحدر هى وينحدر الآخرون وتبدل ملامحهم ولامحك حتى أنك كثيراً ما تكتشف اختلاط الأسماء عليك» (ص ٩٦).

لذلك، كان لا بد من سؤالها عن «اسمها» حتى يتأكد من أنها هى وليست غيرها. أى أن الوجه لم يعد هو هو. لا وجهه ولا وجوه الآخرين. ولكن هناك وجهاً بلا ملامح هو الذى سيعيد للوجه ملامحها، لا يهم إذا كان طفلاً أو طفلة. وحين يقتل المعجوز تعود الروائح المتضادة: رائحة الدم ورائحة المطر. ويتكرر الامتزاج والاختراق بين الرائحتين حتى يسلم نفسه للهواء والمطر، ويدعوها فردوس: «وفساء لذكرى أسمى الراحلة» (ص ١٠٥). سوف يعلمها هو الخائف: ألا تخاف، ولن يسمح لها بالموت. غير أن برودتها التى تضاعفت بين يديه ألقطت «الرائحة» التى كان يظن أنه تخلص منها. وتملكته أيضاً «رائحتهم» التى يجيد تمييزها. غير أن رائحة فردوس «لا يخطئها مطلقاً» (ص ١٠٦). لا يخطئ الرائحة التى دفعته أخيراً للإقرار: «لا مجال بعد الآن للاستسلام لأى وهم» (ص ١٠٨). غير أن الرائحة داهمته بالدوار بعد خمسة عشر عاماً كرائحة البرتقال التى هبّت فجأة، ثم غابت ثانية. كانت رائحة فردوس هى الأقوى تطلب موارثها التراب. الطفلة التى ماتت من قبل أن تولد. ولكن الحلم بها، حتى بموتها، يشق الصخر فى بطن الجبل بحثاً عن جواب، عن طفل جديد لا يموت، وعن وجوه بلا أقنعة، وعن كسابة تقوم بمعجزة القيامة من بين الأموات لوطن حياته فى الحرية.

حينذاك يكتمل سفر الخروج.

الرواية المصرية بعد الستينيات

نالي ريا كيربيتشكو

اعترف الأدباء والنقاد المصريون جميعاً بالمكانة الخاصة لمرحلة الستينيات في تاريخ الأدب المصري المعاصر . ولم تنته بعد حتى الآن المناقشات حول « الحساسية الجديدة » بوصفها سمة مميزة لجيل الستينيات ، وهي المناقشة التي بدأتها مقدمة إدوار الخراط لكتابه « مختارات القصة القصيرة في السبعينيات » (سنة ١٩٨٢) . وقد أدلى معظم الكتاب والنقاد بدلوهم في هذا النقاش ، وعبروا عن آرائهم بصدد المسائل التي طرحها الخراط على بساط البحث . وينبغي أن يشار إلى أن مصطلح « الحساسية الجديدة » نفسه ومدى انطباقه على إنتاج الجيل الأدبي المعين قد أثار الاعتراض . وقد رفض البعض أصلاً أطروحة الخراط للقضية باعتبارها « غير تاريخية » اعتماداً على كون المجدة في الحساسية من خواص كل نتاج فني حقيقي وأصيل أيما كان العصر الذي أنتج فيه . ولكن الخراط قصد أمراً آخر هو أن التغير في الحساسية ظهر مع فرق صغير في الزمن في أعمال العديد من الفنانين المصريين .

والإيديولوجي ، ومهما كانت علاقته بالتغير الاجتماعي والوهمي بهذا التغير - ليس مشروطاً لا بهذا التراث ولا بهذا التغير ، ومن الممكن أن يكون طفرة في المزاج الإبداعي لحقبة من الزمن ، وتطوراً داخلياً في فلك عملية الإبداع الفني نفسه ، بقوانينها الداخلية الخاصة » (٦ ، ص ٥) .

ويُفهم أن الخلاف الأساسي بين الخراط ومعظم أطراف المناقشة الآخرين ينحصر في كون الخراط لا يقدّر - حق التقدير - دور العوامل التاريخية والاجتماعية وتأثيرها على العملية الأدبية . إذ يكتب : « إن ظهور ورسوخ حساسية جديدة في الفن - مهما كانت له أصوله في التراث الثقافي الأدبي

العسكري بشكله القديم لتبدأ دوائر للنفوذ في الشرق والغرب تستقطب دول العالم لتشاركها قسراً في أغلب الأحوال في دوائر فلحها الفكرى والاقتصادى والثقافى وبالتالى الحضارى . . . وهو ما لم يكن على هذه الصورة قبل الستينيات . . . والدوائر السابقة كانت أكثر تعدداً . ونتيجة لهذا التغير المركزى في أهواء العالم وتبعياته لم تعد « عقائده » تفلح أحداً .

لم تذكر في صيغة حلمى بدير جميع الأسباب وترك عدد كبير من أهم الحلقات الرابطة بين السبب المذكور وعاقبته ، ورغم ذلك يبدو رايه صائباً تؤكد حقائق أدبية عديدة ، منها أن سلب الإيديولوجيا من الأدب المصرى من حيث فقدانه اليقين والاهتمام بالأفكار المعروفة و « الصيغ الجاهزة » تجل بشكل محسوس وملحوس منذ أوائل الستينيات . وإذا كان بطل رواية نجيب محفوظ (السمان والخريف) (سنة ١٩٦٢) عيسى الدباغ لا يزال بواصل بحثه عن الفكرة التى يمكن أن يكسرها لخدمتها عمره ، فإن الشخص فى أقاصيص ومسرحيات يوسف إدريس من الفترة ذاتها بعد يأسهم من إيجاد فكرة كهذه وقنوطهم من إمكانية البناء العادل للمجتمع انتهى بهم الأمر إما إلى الجنون أو الانتحار وإما إلى قتل الأب . أما أسباب الأزمة الروحية والإبداعية التى عاناها البطل مجهول الاسم لرواية (تلك الراثة) (سنة ١٩٦٦) لصنع الله إبراهيم - وهى أول رواية مصرية من « الموجة الجديدة » - فلها مرتبطة على حد سواء بالوضع السياسى فى مصر نفسها وانهار القيم الإيديولوجية السابقة (ويتضمن نص الرواية العديد من الأوهام بصدد التفسخ الناتج عن تقديس الفرد وعبادة الشخصية وبخاصة ستالين) .

بدأ جيل الستينيات الفنى دربه فى الأدب فى حالة « الاضطراب » الإيديولوجى متخذاً ، حسب تعبير غالى شكرى المعروف ، موقفاً بين « نعم » و « لا » تجاه نظام الرئيس جمال عبد الناصر (انظر ٧) ، وهو خلفية أملة فى القيم الفكرية الفنية للواقعية التى كانت تتميز بسمه التحليل الاجتماعى ، وهو الاتجاه الأساسى فى أدب الخمسينيات ، يسمى لإنجاز مهام التجديد الجذرى للأشكال القصصية متجهاً من أجل

غير أن معظم المشاركين فى المناقشة يتمسكون برأى آخر ، ويرون صلة مباشرة بين بزوغ الحساسية الجديدة فى الأدب المصرى وتغير الوضع السياسى والإيديولوجى والثقافى والاقتصادى لا فى مصر وحدها وإنما أيضاً على النطاق العالمى العام . وترتبط التغيرات فى وعى أغلبية الأدباء لا بالجيل وإنما بالزمن وقد طرأت هذه التغيرات بالفعل ، لا بغتة أو على حين غرة ، وإنما تراكمت تدريجياً واكتشفت علاماتها الأولى منذ أواخر الأربعينيات فى أقاصيص إدوار الخراط نفسه ، وظهرت لدى بعض الكتاب فى الخمسينيات ، ولدى الأغلبية الساحقة منهم فى الستينيات ، وتجلت بوضوح خاص فى إبداع المؤلفين الشبان . إن جميع الأدباء المصريين الذين أسهموا فى النقاش حول هذا الموضوع متفقون على وجود فارق كبير بين الأدب قبل الستينيات وبعدها . وينظرون جميعاً إلى الستينيات باعتبارها مرحلة فاصلة . يقول إبراهيم أصلان الذى ينتمى هو نفسه إلى جيل الستينيات : « ما يجب على أن أقوله بخصوص الستينيات إنها كانت علامة فارقة ، وما كتب فى تلك الفترة (الستينيات) لم يكن ممكناً أن يكتب قبلها أو بعدها » (٢ ، ص ٢٣) . وتتناول مقالة ضافية بقلم صبرى حافظ قضية « الحساسية الجديدة » بصورة شمولية ، من حيث الجانبين النظرى والتطبيقات ، ترصد أسباب نشوئها وجوهرها (انظر ٥) وهو يبين ضمناً أن تغير إدراك الكتاب للعالم الخارجى المحيط بهم قد استدعته التغيرات الجذرية لظروف الحياة الاجتماعية التى شملت كافة جوانب الوجود ، واستدعت التغير الحاد فى الوعى وإعادة النظر فى جميع قيم التوجه والتصور نفسه للواقع الراهن .

وعلى الرغم من طابع الاكتمال فى حجج صبرى حافظ نوه أيضاً برأى مؤلف الدراسة المطولة عن الرواية الجديدة فى مصر حلمى بدير . وهو يؤكد أن أهوام الستينيات « عقد فريد بين عقود القرن العشرين على المستويين المحل والعالمى ، فهو العصر الفاصل بين مرحلتين تاريخيتين على المستويين المحل والعالمى . . . تغيرت فيه موازين القوى بين قوى العالم ، وتغيرت سياسات متعددة . . . وتحركت فيه مكان ثورات سياسية وفكرية فى أرجاء العالم جميعاً فى الشرق والغرب ، فى أمريكا اللاتينية وآسيا وأفريقيا . . . وانحسر المد الاستعمارى

الافتراق من مفهوم عكس الحياة المباشرة في أشكال الحياة نفسها له حدوده ، فإن التجارب في نثر الستينيات أيضاً رسمت الحدود كذلك لإمكانات استخدام الكلمات والحوار المكتوب مع الخضوع للقواعد اللغوية في إعادة خلق حالات الفرد النفسية المضطربة وغير المجزأة .

ومن اصطفاية (eclectisme) تمجيب الستينيات تنبع جميع النزعات التي اكتسبت فيها بعد التعبير الأكثر تنظيمًا ودقة . أما المؤلفون الذين بدأوا في تلك الأعوام ومثلوا « الموجة الجديدة » في الأدب ، مثل صنع الله إبراهيم ، وإبراهيم أصلان ، وجمال الغيطاني ، وبهاء طاهر ، وعبد الحكيم قاسم ، ويوسف القعيد ، ومحمد البساطي وغيرهم ، فلأنهم احتلوا في الثمانينيات محلاً مرموقاً بلاء في الأدب المصري ، كما احتلوا مكاناً ملحوظاً بجلالة في الأدب العربي كله .

ولهذا ليس من المتيسر أن نوافق على رأي أولئك النقاد الذين يردون سبب التغيرات الجذرية في توجهات الأدب المصري بالدرجة الرئيسية إلى هزيمة عام ١٩٦٧ . ومن البديهي أن هذه الهزيمة ووفاة عبد الناصر وسياسة « الانفتاح » كان لها أثرها الجدي والكبير على الوعي الذاتي للأدب وموضوعاته . وليس عيباً أن أكبر ظاهرة ملحوظة في السبعينيات كانت روايات مثل « الزيني بركات » لجمال الغيطاني و « نجمة أضطس » لصنع الله إبراهيم وهي بمثابة استعراض وإجمال لنتائج عهد ومرحلة الرئيس عبد الناصر . ولقد أنجز مؤلفوها ، ملتفتين إلى الماضي القريب ومتغلبلين على محدودية تجربتهم الشخصية ، المهمة غير السيرة لتركيبة التقبل الذاتي للواقع الراهن لدى المؤلف القصاص مع تقييمه التاريخي الموضوعي . كما سترى في النصف الثاني من عقد السبعينيات تيار انتقادي ساخر في هيئة الروايات الهجائية مثل (وقائع حارة الزعفران) لجمال الغيطاني و (اللجعة) لصنع الله إبراهيم و (يحدث في مصر الآن) لمحمد يوسف القعيد و (من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ) لمحمد مستجاب) . هذه الروايات ملأى بالإشارات التي تثير في تصور القارئ ظواهر محددة تماماً للحياة الاجتماعية السياسية في مصر إن لم يكن فيها وحدها .

تحقيق هذا الغرض إلى خبرة نزعة التجديد الأوروبية الكلاسيكية لدى جويس وكافكا ووجودية سارتر وكامو والسرالية وإبداع فوكنر وهنجواي ، وإلى « الرواية الجديدة » الفرنسية ومسرح العبث (اللا معقول) .

غدت « الموجة الجديدة » التي عمت جميع الآداب في بلدان الشرق نقطة الانطلاق ، وذلك لتجاوبها النشيط مع الأدب العالمي للقرن العشرين . تغير فهم المبدعين نفسه للأدب . وفي الخمسينيات لم يكن الشك قد طال بعد الفكرة الموروثة من عصر التنوير عن الدور الاجتماعي الفعال للأدب وما ينجم عن هذه الوظيفة من الانعكاس الموضوعي للتناقضات والمنازعات الاجتماعية . وقد دار الجدال الرئيسي بين أنصار « الأدب الهادف » ومعارضيه .

انطلق مؤلفو « الموجة الجديدة » من مهمة التعبير عن « الأنا » الداخلية للفنان الذي يخلق نموذج العالم وفقاً لرؤيته الفردية . وفي منظومة الأنواع الفنية للنثر ثمة ميل واضح إلى جهة فن القصة القصيرة الذي غدا المجال الأساسي للتجريب الأدبي ، ولا تضم قائمة عناوين الرواية المصرية في الستينيات سوى بضع عشرات من الأسماء (٣ ، ص ٣٩٠) . وتتغير كذلك على نحو ملحوظ مواصفات الرواية . وهي تنقلص كثيراً من حيث الحجم وتعدل عن رسم اللوحة العامة (البانوراما) والروح الحماسية والمحمية مما كان مألوفاً في الرواية الاجتماعية أثناء الخمسينيات ، متجهة إلى التحليل النفسي والعرض الداخلي . وتغدو التجربة الفردية الشخصية الحياتية للمؤلف القصاص نقطة الانطلاق للتعبير سواء عن العالم الداخلي للفرد المنقطع والمغترب والمعزول عن النمط الحياتي المعتاد ، أو العالم المكثف المتغير والمفرغ بعدائه و انغلاقه ، واتضح فيها بعد أن تراكب النوع الفني والوسائل التعبيرية التقنية التي وجدتها « الرواية الجديدة » كانت لازمة لاداء التعبير عن المستوى الجديد الأكثر تعقيداً لوعي المجتمع والفرد . وإذا كانت الخبرة التي اكتنجزها نثر الخمسينيات الواقعي - الذي اهتم بمحاكاة الحياة ومشاكله الواقعي واكتسب بعض الطرائق من الواقعية الجديدة (New Realism) الإيطالية المعاصرة له - قد بينت أن

الصحافة المصرية بصدد الوضع الأدبي الاجتماعي في الثمانينيات ، لتبين أن الرأي السائد هو أن « الوقت الحاضر ينظر إلى الكاتب بعين العداوة » . لقد أخذ الكتاب وبالأخص الشبان يجأرون بالشكوى من غياب القراء ومن كونهم يحسون بالعزلة لا عن المجتمع فحسب وإنما عن بعضهم البعض كذلك ، وأنهم لم يعودوا يفقهون لماذا يكتبون ولما ، وأن الصلة الديالكيتيكية ما بين الفنان ومحيطه قد انقضت عراها . ويردون سبب ذلك وسره إلى « سيادة المفاهيم الاستهلاكية في الثقافة المصرية » منذ فترة السبعينيات ، بعد تعثر المشروع القومي وغياب دور مؤثر طليعى للمثقف « (٢ ، ص ٤١) .

وقد ذهب العديد من الأدباء الذين أجابوا عن أسئلة مجلة « الثقافة الجديدة » (عدد نوفمبر ١٩٨٦) بطريقة أو بأخرى إلى أن الفن قد « تحول إلى (سلعة) لا بد وأن تنفق دائماً مع متطلبات (الزبون) الذي تغير هو الآخر خلال السبعينيات ليصبح طفيل الدخيل والفكر » . وإن هذا الفن على حد قول الناقد « حسن عطية » يطرح رؤية فكرية قوامها أن العالم قائم على محور واحد هو الفرد يدور حوله ومن أجله (٢ ، ص ١٥) . ويرى أبو العلا سلامون الخلاف المساوي للعهد الحديث في « افتقاد التوازن بين جموع الذات الفردية من جانب وطموح القضية الجمعية من جانب آخر » (٢ ، ص ٢٨) .

وفضلاً عن هذا يرى الشاعر والناقد محمد كشيك ، الذي يعبر عن مواقف الأدباء الذين ابتدأوا بالنشر في السبعينيات ، أن أدب السبعينيات قد بزغ « وسط الحلقة المعتمة ليؤكد : أنه برغم كل هشيم الاحتراق والضياع ، فهناك أشياء لم تستسلم ولم تفقد نضارتها وقدرتها على المجابهة بعد . وفي صلابة المحاربين الشرفاء تقدم صف من المدعين الذين - رغم الظروف كلها - استمروا في تقديم كتاباتهم الرائعة يعبرون فيها عن مجموعة الرؤى الجديدة والتي لم تتخلف أبداً عن متابعة حركة الواقع وجدله وتناقضاته » (٢ ، ص ٨ - ٩) .

وجدير بالتنويه أن الحجم العام للنتاج الأدبي يتزايد باطراد من عام لعام . وعلى مدى السبعينيات صدرت في مصر والبلدان العربية الأخرى أكثر من ثلاثمائة رواية لمؤلفين

وقد نضجت منذ الستينيات أطروحة جمالية الأدب (الاستيطيقية) الأساسية باعتبارها التجديد المستمر المتواصل أو على وجه التدقيق المحاولات غير المنقطعة في سبيل خلق النموذج الاستيطيقي من شكل فريد وجديد . وقد أثمرت هذه الأطروحة من حيث المبدأ التخل عن الالتزام العقائدي (الإيديولوجي) وعن اتباع أى اتجاه أدبي بعينه ، ونقلت الثبرة إلى الأساس الفردي لدى المؤلف في نتاجه مما شدد وقوى إلى حد كبير دور التجربة الحياتية والفنية الشخصية في رؤية العالم بالنسبة للمؤلف ، وكذلك في انتقائه الأساليب والوسائل لتجسيده الاستيطيقي . وبديى أن التخل التام عن الالتزام وعن الاعتماد على التقاليد - أية تقاليد كانت - متعذر ، لأن الفنان في حالة خلق الأشكال الجديدة في الأنواع الأدبية والسرد القصصى ينتج لا محالة نحو نماذج ما قائمة . وعند نظرنا من هذه الزاوية إلى هذه الروايات المشار إليها أعلاه نرى أنها جميعاً تندرج أسلوبياً تحت أنواع أدبية خارجة عن فن الرواية . فرواية (الزينى بركات) تدخل في باب السيرة الإخبارية التاريخية العربية في القرون الوسطى . ورواية (نجمة أغسطس) أشبه ما تكون بالتحقيق الصحفي (الريبورتاج) . وروايات (وقائع حارة الزعفران) و (اللجنة) و (يحدث في مصر الآن) مكتوبة في شكل ملف سجل أى أصابر كأنها تحتوي وثائق (رسمية) (في واقع الحال مختلفة) وأخباراً من الجرائد . أما رواية (من التاريخ السرى للنعمان عبد الحافظ) فقد حررت في أسلوب بحث علمي مكتوب بجذبة زائفة . ويتم التوصل إلى تحقيق التأثير الساعري الفاعلية في هذه الروايات عن طريق وسائل الرسم الكاريكاتوري ، والتشويه الخيالي المغالي والعبث الجلي في إيراد الوقائع ، والأحداث الجارية والموصوفة فيها ، والخطأ البالغ فيه لمضامين الوثائق المزعومة ، أو على العكس عن طريق قوة الفضح الكاشفة عن المكشون الحقيقي للأحداث الدافعة والمحركة لدواعي التصرفات الصادرة عن شخص الروايات .

بدأت أعوام الثمانينيات بحدث « الاغتيال على المنصة » الذي أنهى عقد السبعينيات المنصرم ، والذي يمكن وصفه من وجهة نظر الاتجاهات الغالبة في الأدب بأنه عقد الانتقاد المر والسخرية . ولو أجلسنا أقوال وآراء الكتاب المنشورة في

يتعين تدليلها بالنسبة لأديب الأقاليم والعقبات التي ينبغي عليه اجتيازها في سعيه لنشر كتبه .

وفي إطار هذا المقال لا تتوفر لنا إمكانية إجراء تحليل جاد إلى حد ما لإبداع عدد كبير من الكتاب المصريين في موضوع الشكل الذي يتجسد فيه موقفهم حيال العالم المعاصر المعبر عنه في أقوالهم المنشورة في الصحافة والتي ألعنا إليها أنفأ . ولهذا تقتصر في تقييمنا للادب المصري في الثمانينيات على دائرة المؤلفين الذين نتابع تعاقب إبداعهم منذ أمد بعيد ، وبوسعنا مقارنة مؤلفاتهم المكتوبة في أعوام شتى .

وبرغم أن الثمانينيات تمثل دون ريب مستوى جديداً للنضج النثر الفنى ، إلا أنها تفقد سمة السطوع التجريبي التي ميزت الستينيات ، حيث التهكم اللاذع والسخرية . كما أنها تفقد ما كانت تمتلكه الستينيات من جدة وحادثة وتجريب استيطي . أما التجديد في الأشكال والمباكل الأدبية فيتم قبوله في هذه الفترة - الثمانينيات - بوصفه استمراراً لما أنجز من قبل . وكما كان الشأن في السبعينيات كانت معظم الروايات الصادرة والمنشورة عبارة عن « مركبات » جمعت فيها علامات وأسمات أنواع أدبية مختلفة ، ومنها ما لا ينتمى إلى نوع الروايات الفنى . ومن ذلك « بيروت .. بيروت » (١٩٨٨) لصنع الله إبراهيم التي جمعت شأن مؤلفاته السابقة سمات السيرة الذاتية في السرد القصصى والريپورتاج الصحفى والدراسة السياسية . وبغية التعمق في إدراك الأسباب والقوى المحركة للأزمة اللبنانية يتجه المؤلف إلى أبحاث المعاصرين في باب الدراسات السياسية والوثائق السينمائية والفوتوغرافية ومنشورات الصحافة التي يتناولها في نص الرواية مقتبساً منها وواصفاً إياها . الذي يجعل من هذا الكتاب رواية أوشبهاً بالرواية بالذات القسم الخاص بالسيرة الذاتية والذي كان مدعوا - دون أن يورد بالمرّة وقائع حقيقية من سيرة المؤلف - إلى التعبير - وبالطريقة التي تثير الانفعال الشديد في نفس القارئ - عن موقفه الشخصى حيال ما يجري في لبنان .

ورواية (أمام العرش) (سنة ١٩٨٣) لنجيب محفوظ أشبه ما تكون من حيث تأليفها بالمرسجة منها بالرواية . وقد حدد محفوظ نفسه هذا النوع الأدب بأنه « حوارية » .

مصريين (٤ ، ص ٣٢٠ - ٣٢٨) . وتبين الإحصاءات كذلك النمو المطلق لعدد الكتاب والقراء على حد سواء في العالم العربى (انظر ٨)

ويفسر هذا « الانحسار » القرائى الذى يتحسسه الأدباء برده إلى الانخفاض الكبير في عدد القراء بالنسبة إلى المجموع الكلى للسكان المتعلمين ، كما يرجع بالطبع إلى المنافسة الغلابة من جانب الفن الجماهيرى كالسينما والإذاعة والتليفزيون والكاسيتات والمجلات واسعة الانتشار . وطبقاً لملاحظات النقد والنقاد لا يطالع الجمهور القارئ في مصر غالباً الكتب بل الصحافة الدورية ، ولهذا لا تقع في مجال رؤيته ، عدا المؤلفات الروائية المقتبسة في الأعلام السينمائية ، إلا تلك المسلسلات المنشورة . وتذكر عناوين هذه المؤلفات ذاتها ضمن استفتاءات القراء في عداد أحسن كتب العام .

ويُدفع الوعى الاستيطي الأدباء الجادين إلى مقاومة الإسهام المخل في تكريس الثقافة الجماهيرية التجارية ، إلا أن هذا الأمر ذاته يضع أعمالهم في عداد « النخبوية » ويسلبها ويسلبهم عموم القراء . وفي الوقت عينه تحمل المصائب المادية العديد من الكتاب الموهوبين على البحث عن مصدر للرزق في تأليف المسلسلات الرائجة والسيناريوهات للسينما التجارية . ولقد حالف التوفيق العديدين من كتاب « السبعينيات » في الحصول حتى الوقت الحاضر على الشهرة الثابتة . ولكن هذا الصيت الذائع غالباً ما يكون محصوراً ضمن دائرة ضيقة تضم الكتاب والنقاد أنفسهم ، وإن كانت هذه الدائرة ، والحق يقال ، أصبحت بالقياس إلى أعوام الستينيات أوسع بكثير . وفضلاً عن المركزين التقليديين للحياة الثقافية وهما « العاصمتان » القاهرة والإسكندرية ، تبرز مراكز جديدة بالدرجة الأولى في المدن الجامعية المنيا والمنصورة وأسيوط وسواها حيث يتركز عدد وفير من أفراد الفئة المثقفة . اجتمع في المؤتمر الأول لكتاب المحافظات المصرية الذى انعقد بالمنايا عام ١٩٨٤ أكثر من مائتى مندوب ، وأكد الواقع أن الحركة الأدبية في المحافظات قد استجمعت قواها وتحولت إلى جزء لا يتجزأ من العملية الأدبية المصرية العامة (رغم كافة المصاعب التي

وقد مهد له في أفاقيمه خلال فترة السبعينيات . وفي حقيقة الأمر يعرب نقاش الآلهة والفراعنة والشخصيات السياسية عن فهم الكاتب نفسه لتاريخ مصر السياسي المعاصر ونظراته الذاتية إلى الأمور .

ورواية إدوار الخراط (الزمن الآخر) (سنة ١٩٨٥) مكتوبة أيضاً في جزئها الأكبر على هيئة محاورات (مع استخدام العبارات : قال وقالت) بين بطلها المركزيين رامة وميخائيل . وهذا الحوار المتواصل بلا نهاية ، طيلة العمر ، يجتمعا في البقعة وإما في الوعي الباطني لميخائيل ، وهو البطل الذي يجسد في نفسه ذاتاً أخرى « alter ego » للمؤلف ، ويقرر لنفسه بشكل معذب المغزى وجوده (أو انعدامه) بوصفه مثقفاً مصرياً ينظر إلى اغترابه في هذه الصفة باعتباره ظاهرة على الاغتراب الحياتي العام لكل فرد . ومن ناحية الرؤية الفلسفية والسياسية والأسلوب وكذلك الشخص ، تعد رواية (الزمن الآخر) على أية حال اكتمالاً للتجربة التي بدأها إدوار الخراط في روايته الأولى (رامة والنتين) (سنة ١٩٧٨) .

ويستخدم محمد يوسف القعيد في روايته الثلاثية (شكوى المصري الفصيح) (١٩٨١ - ١٩٨٦) شكل « الرواية في الرواية » . ويلاحظ المؤلف الراوي في الوقت نفسه ما يجري في الواقع الراهن كيف تعرض الأسرة التي بلغت بها الحاجة درجة القنوط والياس التام نفسها للبيع في أحد ميادين القاهرة . ويكتب الرواية في هذا الموضوع مفكراً في الشكل الذي يعرض الرواية فيه . إن محمد يوسف القعيد هو أقرب الكتاب المصريين إلى نقاليد وروح الرواية الاجتماعية الملحمية للخمسينيات . وإذا دلت تجربته الفنية وبحته عن الأشكال الروائية الجديدة والطريقة على شيء ، فإنها تدل على عدم إمكان أي كاتب كان أن يقاوم التيار العارم العام في الأدب .

أما (كتاب التجليات) (١٩٨٣ - ١٩٨٧) بقلم جمال الغيطان فإنه أشبه ما يكون بالزيج الضخم لشئ أشكال السرد القصصي من الأنواع الأدبية المختلفة - ملاحظات السيرة الذاتية والذكريات والتأملات والتساؤلات والروى

والمحادثات مع الشخصوس التي تنتمى إلى عهود تاريخية شتى - الموحدة بشكل توليفي من قبل شخصية المؤلف الراوى . وإذا ينتقل المؤلف سائحاً بفكره من زمن تاريخي إلى آخر يحاول فهم القوانين التي تنظم الوعي البشرى (والجدير بالذكر أن أول قصة قصيرة نشرت لجمال الغيطان وهي (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) كانت من ذلك النوع نفسه « المزيج » (Collage) الذي نضمه في « كتاب التجليات » إلى غير حد) . وينشر الغيطان فكرة الوحدة أي التجسيد والتكرار للتجربة الأخلاقية والانفعالية (الشعورية) الداخلية للفرد مهما كان العصر الذي يعيش فيه ، لتشمل أوسع مجال للظواهر الأخلاقية والاجتماعية . وهذه الفكرة نفسها سبق لها أن شخصت في روايته (الزينى بركات) وكانت - كما في (كتاب التجليات) - بمثابة المنظار الذي يتطلع الكاتب عبره ومن خلاله إلى الوضع الاجتماعي والسياسي المعاصر في مصر .

وجمال الغيطان الذي يتناول بالدرس الجهاد الآثار الأدبية العربية القروسطية بنوع دوماً الشكل التوليفي الأسلوب لروايته متقبلاً « نموذجاً » له ، فمرة ينتقى الأخبار التاريخية وأخرى الرسالة المروية أو الرسالة الإخوانية (رسالة في الصباية والوجد) (سنة ١٩٨٧) أو وصف الأرض التاريخي الجغرافي (خطط الغيطان) (سنة ١٩٨١) . ويتفنن جمال الغيطان - وهو الأسلوب المحنك - التوصل إلى جعل رواياته تخلف انطباعاً بأنها تجمع في الوقت نفسه ما بين التقليدية والعصرية الحادة . ويسبغ التلوين القروسطي عليها عناصر مميزة ومعهودة للشكل والمفردات والعبارات . أما العصري فيها فهو ليس المحتوى وحده ، بل أيضاً لغة السرد التي تكشف مجرى التفكير لدى المؤلف المعاصر لنا ، وذلك رغم الأساليب المستخدمة .

وتنضج الأسلوب أيضاً في رواية خيرى شلى (الشطار) (سنة ١٩٨٥) المكتوبة في محاكاة لسيرة المكارين والمحتالين العربية وسرد المغامرات . وهو ما ألف خلال القرون الوسطى غالباً في المدن وعكس الروح والأخلاق لدى فئات التجار والصناع وأرباب الحرف وبسطاء الناس من أهل المدن . وكان مباحثاً ومهماً من حيث المبدأ بالنسبة لفكرة المؤلف أن دور الراوى في الرواية خص به كلب وهو حيوان محقر في الوسط

والرحم . ومن بالغ الصعوبة - ولكن من الممكن على أية حال - أن يقتنص القارئ في (حديث الصباح والمساء) تشابهاً بعيداً مع النوع الأدبي للملحمة العائلية في (الثلاثية) ، وتلعب الأمة المصرية (القومية) هنا دور العائلة .

ومع كل الأصالة والتنوع الطريف في التراكيب الروائية ، فلا يمكن أن تعد جديدة مطلقاً ، وإنما تقام على أساس من الدرس الهادف من قبل مؤلفي الروايات لخبرة الأدب الوطني والعالمي ، وعن طريق « إعادة البناء » وتكييف الأمور الواقعية ومشاكل الحياة الوطنية المعاصرة لنماذج الأنواع الأدبية والأنماط السرد القصص التي اتبعت في وقت ما سابقاً أو تم إيجادها من قبل البعض . ولهذا فإن الانعكاس المباشر للواقع الراهن المكتنف والوصف المباشر لواقعياته يتضافران مع الأسلوبية ومع إعادة رسم لوحة الحياة كما لو كان ذلك عبر منظر نص مغاير في أو علمي أو وثائقي ، بما يتلاءم مع ذلك النص من المفردات والأسلوب والعبارات . وهذا يخلق الانطباع بأن الكلمة المستعملة من كلمة « قاموسية » بمعنى أنها تأتي لا من الحياة نفسها ، وإنما تصطف مع كلمة أخرى مكتوبة .

وأحياناً يغدو النص الوسطي « المابين بين » مما كان المؤلف نفسه قد كتب سابقاً ، كما حصل مثلاً في رواية (أمام العرش) لنجيب محفوظ ، هو النموذج المحتذى . فإنه حين أحال على « محكمة التاريخ » حكام مصر القديمة كان يعتمد أسلوبياً وفي مراعفات الشخصيات على نصوص رواياته « الفرعونية » الأولى . أما حين تمس المناقشة الدائرة في قاعة العرش الشخصيات السياسية المصرية للقرن العشرين ودورها التاريخي فإنها تدور بلغة الصحافة المصرية .

ويصف جمال النيطان في (خطط النيطان) أقسام هيئة التحرير الصحفية من المبني والمرات ومكاتب المحررين لجريدة قاهرية يومية كبرى ، مستخدماً مفردات من المقرئزي وعلى مبارك . ويتحول السرد القصصي تدريجياً إلى المجاز الاستعاري لتاريخ مصر في الخمسينيات - السبعينيات ووصف « عجائبا و غرائبها » ، ويكتسب ما هو موصوف في الرواية من الشوارع والحواري والأسوار والميادين والخلاء - فضلاً عن المقاييس المسافية ، كذلك المقاييس الزمنية والسياسية - دلالة

الإسلامي ، مع أن المجتمع الذي تدور فيه أحداث الحكاية لا يمكن وصفه بأنه محترم ، فهو وسط المضاربين ونجار السوق السوداء والمتاجرين بالمخدرات الذين يجنون الملايين « من الهواء » .

وتغدو وجهة نظر الكلب صاحب النظرات الفلسفية إلى الأمور بالذات في هذه الرواية مقياساً للإنسانية البشرية في تقييم أبطالها والمجتمع برمته ، وهو « عشيرة بني الأزرق » التي تعيش كما يقص الراوي في مكان ما مجاور لمصر .

ألف نجيب محفوظ في الثمانينيات بضع روايات تحاكي من حيث أسلوبها مؤلفات الأدب العربي القروسطي . ويتخذ أسلوب ومفردات أدب الرحلة في (رحلة ابن فطومة) (سنة ١٩٨٣) بوصفه تعبيراً مجازياً استعارياً لرحلة على خارطة العالم السياسية الزمنية يقوم بها البطل الذي يحمل اسماً مشابهاً للرحالة العربي الشهير ، يبرهن فيها على أن المثل العليا الاجتماعية القائمة في التطبيق ، ومنها « الحرية » و « العدل » هي جوهر المفاهيم المتعارضة . والأمل الوحيد للإنسان يبقى طريق الاستكمال الذاتي الأخلاقي بمساعدة تركيز الإرادة والعقل وكافة القوى الروحية ، لأن المدينة الفاضلة لن يبنها غير الإنسان الكامل . وهذا هو الاستنتاج نفسه الذي يقود نجيب محفوظ قارئه إليه أيضاً في روايته السابقة (لبالي ألف ليلة) (سنة ١٩٨٢) ، التي تكشف عن شكل « السرد القصصي الدائري » والقيم الأخلاقية للحكاية القروسطية .

وأخيراً بنيت إحدى روايات محفوظ الأخيرة وهي (حديث الصباح والمساء) (سنة ١٩٨٨) بوصفها سرداً لسيرة مجموع من الأفراد ينتمون لبضعة أجيال من عشيرة واحدة تنتمي إلى جد واحد ، أي أنها تمائل النوع الأدبي الذي كان منتشرأ في القرون الوسطى وعرف باسم « كتب التراجم » . وقد وزعت المعلومات الموجزة عن سبعة وستين شخصاً بترتيب نظام الهجاء الألفبائي . وبهذا يأتي في النهاية ذكر الجد الأعلى للأسرة والعشيرة يزيد المصري . ويعرض تاريخ مصر للقرنين الأخيرين باعتبارها أمة تنتمي إلى نبع موحد يسيل دون انقطاع في الزمن ، أو تيار لمصائر الناس المرتبطين بعمرى القرون والدم

مؤلفيها لا يخلفون من عديد المئات من الصفحات انطباعاً عن اللوحة العامة للأحداث التاريخية والمصائر البشرية بتقليبها بشكل ثابت أمام عيني القارئ ، وإنما يحاولون التغلغل في فهم مغزى ما جرى ويجري بممرين إياه عبر منظور الوعي والذاكرة ، ومقارنين مع كل من تجربتهم الحياتية الفردية وخبرة حباة البشرية بأسرها من زوايا نظر مختلفة وانطلاقاً من مواقف شتى .

وتطرح ومن جديد في روايات الثمانينيات الجملة نفسها من مشاكل تاريخ مصر الاجتماعي السياسي في العقود الثلاثة الأخيرة من الستين : ومن أهمية ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وأسباب وعواقب النزاع العربي الإسرائيلي ، والنتائج الاقتصادية والأخلاقية لسياسة الانفتاح ، وتعمق التناقضات الاجتماعية ومصائر الثقافة القومية (الوطنية) وهلم جرا .

والواقع اليومى السياسى هو السمة التقليدية للآداب المصرى الحديث الذى جرى تكوينه في ظروف نهوض الحركة الوطنية . والتشجيع الحالى للآداب بالسياسة طبع على ضوء الوضع العام في العالم العربى الذى تبرز أركانه على الدوام النزاعات السياسية . والاتجاه القومى باعتباره جملة القيم التى تشمل جميع جوانب الحياة الاجتماعية يلعب دوراً كبيراً في آراء الأدباء مؤثراً بالتأكيد بدرجة أكبر أو أقل على تقبلهم للأحداث الجارية ووجهات نظرهم إلى الأفق التاريخى . ومن السمات اللازمة لمؤلفى روايات الثمانينيات ، مهما كان موقفهم حيال ما يجرى في المجتمع المصرى ، الشعور الحاد بانتمائهم إليه وصلتهم الوثقى به وتأثيره ، الامتصاصى ، العاصف ، وقد استبدل بعفوية رد الفعل الانفعالى على نشوء العالم المحيط (التى بلغت عند جيل الستينيات درجة رفضه التام - وهو ما فسّر به دائماً انبهار القيم الإيديولوجية السابقة - لدى أولئك الستينيين أنفسهم الذين بلغوا مرحلة التضج الإبداعي) الموقف الأكثر توازناً والرغبة في التمتع وإدراك الحاضر . ويتضافر التحليل السياسى ونحس مواضيع الألم في الحياة الاجتماعية في أدب الثمانينيات مع الانعكاس الوطنى الحاد والتحليل الذاتى والتطلع إلى أعماق « الأنا » الذاتية ، ومع البحث عن الذات باعتبارها كلاً لا يتجزأ صيغ تاريخياً وكونته ظروف الوجود الوطنى للشخصية الفردية . ومع ذلك ، ففى

ترجع إما إلى « العهد الجمهورى الأول » وإما إلى « العهد الجمهورى الثانى » . والتاريخ في روايات جمال الغيطان مجال الصراع الدائم الذى لا ينقطع بين قوى الخير وقوى الشر ، وإن تغلب الشر على الخير في مرحلة ما من الزمن لا يُفقد الكاتب الأمل في النهوض الجديد لقوى الخير عاجلاً كان أم أجلاً .

وفي (الزمن الآخر) لإدوار الخراط نصيب الميثولوجيا والفن المصرى القديم بمثابة « المنطقة الوسطى » ما بين الواقع الراهن ونص الرواية ، التى يستمد منها المؤلف مجازاته الاستعارى للتعبير عن رؤيته للعالم المحيط به . ولا تنفصل الأشياء والمناظر الطبيعية وهى موصوفة في الرواية بحذافيرها بطريقة مباشرة ، في وعى البطل الرئيسى ميخائيل عن مكوناتها الميثولوجى (شأن رواية يوليسيز لجويس) . وتجمع كل لحظة يعيشها ميخائيل في نفسها الأزلية . وتظهر أمامه حبيبته رامة التى ترمز لمصر تارة في صورة امرأة عصرية حية ، وتارة أخرى في صورة طير وهرة ولبؤة وشمشال من المرمز أو المعروضة المتحفية . ومشكلة الإنسان الأساسية عند الخراط ، كما نفهم روايته ، هى سعى الإنسان الفرد إلى الحرية واغترابه الأبدى .

وكون معظم الروايات الأنفة الذكر متنوعة وغير موحدة داخلياً ، من حيث الأسلوب وصيغ السرد القصصى والترتيب الزمنى للأحداث ، كثيراً ما يجعل عنصر « الأنا » للمؤلف الراوى محوراً للتأليف ومركزاً جذاباً لجميع عناصر البنية الروائية . وتتجلى الأهمية المتزايدة لفردية الفنان الإبداعية لا في انتقائه للنماذج الروائية فحسب ، وإنما أيضاً في معاناته الذاتية للتاريخ والواقع الراهن ، والتأملات في الماضى وما يجرى هذا اليوم ، والآراء الفلسفية التاريخية والتقييمات الأخلاقية والسياسية تشغل حيزاً كبيراً في الروايات ؛ الأمر الذى يساعد في زيادة أحجامها ومقاديرها وإضفاء النزعة الشاعرية الذاتية على أشكال السرد القصصى . وقد بلغ نص ، « الرواية الجديدة » في أعوام الستينيات التى كشفت عن الدراما النفسية لبطل واحد أقل من مائة صفحة .

ومن الثمانينيات تظهر مجدداً الروايات الملاحم والروايات الثلاثية ، ولكنها تختلف عن الرواية الملحمية للخمسينيات بأن

وغيرهما ، أحد التناقضات الأساسية في الأدب العالمي ، وهو التناقض ما بين العام والخاص . يتوق الأدب الوسطى المصرى ، من جهة ، إلى طرح المشاكل الكلية التى تحدد المحتوى الروحى لعصرنا ، لكنه يود من جهة أخرى الحفاظ على الأصالة خاشياً الانصهار والذوبان في التيار الأدبى العالمى العام . ويمثل التوجه الواعى المقصود إلى التقاليد خلال المرحلة الراهنة ظاهرة ذات مدلول عقائدى ، ومحاولة للإعراب - عن طريق استخدام الأشكال والأساليب لـلأنواع الأدبية في آثار القرون الوسطى - عن وجهة النظر « العربية » أو « المصرية » إلى الأمور ، ومعارضة القيم الأخلاقية والروحية القومية للتقاليد الثقافية الغربية التى ظلت حتى وقت قريب العهد تضغط على الوعى الفنى العربى . كان الأدب العربى في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين قد سعى باطراد إلى استيعاب خبرة الأدب الغربى التاريخى وعكس واقع الراهن القومى من زاوية النظر « الكامنة » في أشكال الأنواع الأدبية التى أنجزها الأدب الغربى الأوروبى . أما الآن فيجرى ما يمكن أن نلحه محاولة « التوصل » واستعادة التراث الذى تم تجاهله إلى حد ما في سير الاقتباس النشط من الثقافة الغربية والتأثر بها .

لكن جوهر الأمر ينحصر في أن التفكير القومى وتقبل الواقع الراهن متقلبان تاريخياً . وفي الأدب الأصولى للقرون الوسطى تم التعبير عن الإحساس بالعالم العقائدى وعن وجهة النظر المعينة إلى العالم بكامل منظومة عناصر النتائج الذى أخذ محله في سلم الأنواع الأدبية وأدى الوظيفة المنسوبة به . أما مؤلف الرواية المصرية فإنه يتنقى ويجمع من آثار القرون الوسطى تلك العناصر التى تتجارب ، وتولد الانطباعات بالنوع الأدبى المعهود ، مع فكرة الفنان الفردية ، وتعتبر عن رؤيته للعالم ، أى أن المرجع الأعلى هو على أية حال فردية المؤلف . وهذا هو الذى يشكل ، في رأينا ، العلامة المميزة أكثر من سواها لتلك « الحساسية الجديدة » التى تكونت في الأدب المصرى بل الأدب العربى بأسره في غضون بضعة عقود الأخيرة من السنين ، وإن بزغت الأجنة الأولى لهذه النزعة منذ مطلع القرن العشرين ، مع تحرر الأدب من بقايا الأصولية القروسطية .

ظروف حالة التأزم غير المذلة للوعى الذائق الوطنى والتعدد في الآراء وتناقضات الدوافع الفكرية الجمالية للإبداع الفنى ، تبقى الركائز الأساسية في الإبداع خبرة الفنان الحياتية الشخصية و« ثقافته » الأدبية ومستوى شيع « الاختيار » الفردى في الأدب العربى والعالمى ماضياً وحاضراً .

وهذه الأسلبة التى حظيت بالانتشار الواسع إلى حد كبير والشاهد على حساسية réflexirite الوعى وتفاعله ، صالحة ويصح اتخاذها في الوقت عينه وسيلة للتقنين الذائق ، وهى تعبد التدريب نحو امتلاك الأسلوب المتكامل . والأسلوب الواقعى الموحد في النثر المصرى على امتداد النصف الأول بكامله من القرن العشرين - وبعد صيرورته في الخمسينيات الغالب المسيطر - غدا بعدئذ عرضة للهدم على يد النزعة التجريبية من الموجة الجديدة التى رسخت جمالية التنوع في الطرائق الكتابية الفردية . وبعد العمل على تنمية الأسلوب الخاص والحرص على « جدته » من أكثر السمات الإبداعية الآن احتراماً . وتنحصر خاصية الحالة الأدبية في كون الأسلوب الجديد والأشكال الجديدة تنشأ لا نتيجة ولا صياغة طبيعية للنظرة الجديدة المتكونة نحو العالم ، وإنما طريقة ووسيلة مساعدة على تكوين مثل هذه النظرة .

وتتكون « جدة » النتائج من عناصر عديدة . وهى تتوقف على مدى الابتداع الذى استطاع به المؤلف أن يعيد صياغة النموذج للنوع الأدبى الذى اتخذته نموذجاً له ووضع نصب عينيه مهمة بلوغه ، وإلى أى حد من الأصالة ينسجم ذلك الموديل مع المادة الحياتية وماهى الطرائق والإمكانات التى تجسده مجازياً واستعارياً . وهذا عمله ينطبق بالقدر نفسه أيضاً على مؤلفى الروايات المتجهين نحو الخبرة الاستيطيقية للأدب العالمى في القرن العشرين ، وحل من يبحث عن دعامة يرتكز عليها في التقاليد العربية القروسطية ، نظراً لأن التقليديين الجدد كذلك يأخذون بعين الاعتبار على نطاق واسع جميع الظواهر الجديدة في الأدب العالمى .

وتعكس نزعة التقليد الجديدة الأدبية المعاصرة التى يمثلها في مصر فنانون الكلمة الكبار ، مثل نجيب محفوظ وجمال الغيطان

مستوى المواضيع والمضامين فقط ، وإنما تتجلى بالدرجة الأولى في مخالفة المؤلف ، بعقد التناسب ما بين المضامين المعروفة والصياغة التأليفية الأسلوبية والتعبير اللفظي ، ويبدو أن غرابة المنحنيات والتعرجات التي تعرض فيها المادة الحياتية تمثل أسلوباً وطريقة لدراستها الفنية .

وبفضل اندماج الأدب العربي في العملية الأدبية العالمية وانفتاحه على كل الظواهر الفنية من الماضي والحاضر والتزايد غير المحدود للمصادر والنماذج يجرى إثراء واستكمال الوسائل التعبيرية ولغة الأدب . أما الجودة فإنها تتجلى ، خلال المرحلة الراهنة ، لا في طرح الأدب أفكاراً اجتماعية جديدة على

المراجع :

- ١ - حلمى بدير . الرواية الجديدة في مصر - القاهرة ، ١٩٨٨ .
- ٢ - الثقافة الجديدة - نوفمبر ١٩٨٦ .
- ٣ - صبرى حافظ : الموجة الجديدة في الرواية العربية - الطبعة ، عدد ٨ ، ١٩٧١ .
- ٤ - صبرى حافظ : بيلويجراليا الرواية المصرية (١٩٧٠ - ١٩٨٠) - فصول ، عدد ٢ ، ١٩٨٢ .
- ٥ - صبرى حافظ : جماليات الحساسية والتعبير الثقافي - فصول ، عدد ٤ ، ١٩٨٦ .
- ٦ - إدوار الخراط : المقدمة في مختارات القصة القصيرة في السبعينيات - القاهرة ، ١٩٨٢ .
- ٧ - غالى شكرى : ثقافتنا بين «نعم» و«لا» - بيروت ، ١٩٧٢ .
- ٨ - غالى شكرى : شكواى الأديب الفصحى - أدب ونقد ، عدد مارس - أبريل ، ١٩٨٨ .

تراجيديا الثورة والقهر فى رواية جيل الستينيات

عبد الرحمن أبو عوف
(مصر)



الذين أسهموا فى إبداع هذه الرواية الجديدة يستجيب إلى سرد حكاية، وخلق شخصيات، ووصف أخلاق وأوساط اجتماعية، فالواقع فى هذه الرواية، يقدم بوصفه حضوراً كلياً، يمكن تلمسه كاملاً فى أية ناحية من نواحيه، غير أنه ليس دائماً واقعاً مألوفاً ألياً فى تنابعه المكانى والزمانى، بحيث يثير اطمئناناً كاذباً لدى القارئ بل هو واقع غامض يبعث على الحيرة والتساؤل، تنجرد فيه الأشياء والكائنات والأحداث من العلاقات المألوفة، دون أن تتخذ مع ذلك مظهرها شبحياً. إن نظرة إلى الإنسان والعالم محددة ومجزأة، قد أخلت مكانها لنظرة تدرك العالم فى كليته ومن ثم فهى نظرة معادية للرومانسية والواقعية، لاعتمادها على الوعى الكامل والصراحة الشاملة. وهى نظرة تعطى نوعاً من الامتياز لما لا يلقى البوح به، مهما كان قائماً وخميساً، باعتباره الأكثر دلالة والأعمق إيحاء. ويبدو أن وقوف الخلق الإبداعي وجهاً لوجه أمام وجدان مهمل وعاجز، واصطدامه بواقع تاريخي صامت ومرهق، يبدو أن كل هذا قد حتم التجرب، كذلك التخلص من نسق الرواية

قد يبدو أن بعضاً من الأعمال التي أبدعها كتاب الستينيات ومن أعقبهم من أجيال جديدة، فى فن الرواية الجديدة، فى السنوات الأخيرة، قد التزم البحث عن أسلوب جديد للرواية، وأن نوعاً من الانتقال الفكرى والجمالى والشكلى يتجلى مع اتصاله المستمر بالانتقالات السابقة. ومن البداية، يمكن تلمس انطباع عام يسم هذه المحاولات الروائية المتتابعة التى تشكل، فى النهاية، ظاهرة أدبية. فرواية الستينيات تتبدى دواراً يثير القلق والتوتر الذى هو فى جوهره تعبير عن قلق وتوتر الواقع المصرى والعربى منذ قيام ثورة ١٩٥٢ فى صعودها وانهاراتها، وانتصاراتها وهزائمها، وذلك بكل ما مثلته هذه الثورة من هموم وأخلاقيات وأساطير وإحباطات وأحلام، وبكل تمزقات وتناقضات مرحلة التحول الحضارى التى تميزها الشخصية المصرية العربية وهى تواجه الخطر التاريخى فى الداخل والخارج. إن المنحى الروائى يتحول هنا أكثر فأكثر إلى شئ يصعب تحديده فى صياغة نقدية بقبينة مدرسية، فما أكثر الاتجاهات والرؤى المتقابلة والمتصارعة التى تنفى كل منها صلاحية الأخرى. لم يعد معظم

«إن ما يميز الكتاب الجدد هو رفضهم التقييد في واقع سبق تعريفه وتحديد (حياة الأسر الداخلية، تقاليد هذه الطبقة أو تلك، أو تقاليد هذا الإقليم أو ذلك، الحالة المعنوية لامرأة تأسس في زوجها.. إلخ) ليمثلوا تحت شكل تخيل روائي أو مسرحي ملتبس، وبكل تمزق، مشكلة، لم تتوصل البشرية بعد إلى الاتفاق على حدودها، النعمة، الشجاعة، وضع الإنسان في العالم وأمام الأبدية، القيمة الحقيقية للشرف والاستقامة».

البعد الاجتماعي لجيل كتاب الستينيات :

ولكن برغم اعترافنا بتغيرات الحساسية الأدبية، وبالجهد التجريبي الخلاق والمبرر للبحث عن أطر وأبنية تعبيرية أكثر صلاحية وصدقاً، وأقدر على إعطاء إدراك شامل للواقع من خلال اللجوء إلى المحسوس والصورة والرمز والتخيل، استهدفنا للتعبير عن تتابع المواقف الجديدة في حياتنا المرتبطة بالعصر، برغم ذلك كله، ينبغي علينا أن نناقش البعد الاجتماعي لكتاب جيل الستينيات الذي أحدث التجديد في الرواية.

لقد وعى هذا الجيل، في طفولته أو صباه، انهيار النظام الملكي وإفلاس الليبرالية الحزبية المتهترئة، واستقبال برحيب ثورة ١٩٥٢، ومزقه الحيرة في أزمة الديمقراطية الشهيرة في أحداث مارس ١٩٥٤، وظل رغم انهياره بالمنجزات التقدمية التي تمت بقرارات فوقية لعبد الناصر، مثل تأميم شركة قناة السويس، والتصدى لعدوان ١٩٥٦ وتحقيق الاستقلال السياسي والاقتصادي، وقوانين التأمين الشهيرة عام ١٩٦١ التي شكلت قطعاً عاماً يقود الاقتصاد الوطني والتصنيع، كل هذه الإجراءات التي أحدثها عبد الناصر لتعديل بنية المجتمع الطبقي، ظل جيل الستينيات، للأسف، ينظر إليها باعتبارها مهددة بالضياح لأسباب عديدة، منها بروز دور المؤسسة

الواقعية النقدية المستوفاة الشروط، والتخلص من الرواية النفسية والرواية التعبيرية، ومن ثم بدأت المغامرة في رحلة البحث والاستقصاء عن أبنية تعبيرية تلائم توترات الواقع المصري وزخمه، وسط اللوحة العريضة للواقع الإنساني.

لقد أصبحت البساطة، هنا، قاعدة للكتابة الروائية، فكأنها محضر ضبط، واتجهت المحاولة التعبيرية نحو أسلوب التكوين والتجسيد والتشكيل للتجربة المسروقة، حيث يمكن الإفادة، ولأقصى مدى، من منجزات فنون أخرى، مثل التركيز والإيحاء في القصيدة الشعرية، واستعادة تعبيرات موسيقية تعتمد تكرار ألفاظ لتكشف أبعاد المعنى المخبئ، والتقطيع في السرد، والاستغناء عن تتابع جزئيات الحدث زمانياً ومكانياً بطريقة آلية، فالروائي لا يقدم كل التفسيرات المطلوبة، ولهذا وقع يشبه الانطباع الذي تعطيه بعض الصور المفاجئة في السينما، مثلما يحدث عندما تتأخر في فهم علاقات القريبى أو المصلحة بين مختلف الشخصيات التي تمر على الشاشة. يشير ذلك كله إلى أن التخيل قد أصبح عرضاً نموذجياً للوعي، لامشهداً يتفرج عليه. لقد حل وصف موقف الإنسان في وضعه الإنساني، أى وصف علاقته بالكون والوجود والتاريخ والغير، محل الولوج في أعماق ضميره.

إن كل هذه التحديدات الأولية تقنعنا باقترب روايتنا الجديدة، أكثر من أى شكل أدبي آخر، من مفهومات الأدب الحديث؛ فهي تستمد وتمثل ألوانها وأجواءها وبنيتها من الجو المعصرى، وكلنا يعلم أنها ألوان قاتمة، ربما للشعور الإنساني الحاد بالقلق والتمزق والتمرد، في عصر يتحول تحولات تثير الفزع والدهشة؛ عصر تتناقض فيه الإمكانيات العلمية والتكنولوجية الهائلة التي تهدف للسيطرة على الطبيعة، مع بقايا علاقات اجتماعية متخلفة، تدافع عنها آخر معازل الاحتكارية والنظم الرأسمالية والقبلية. لقد أحدث هذا تغييرات غير محدودة في الحساسية الفنية والأدبية لدى القارئ والكتاب، بصوغها بتحديد فلسفى جمالى الناقد أ. م. ألبيريس، في كتابه (تاريخ الرواية الحديثة) قائلاً :

والأخلاقية عند صعود الثورة؛ وهو يستكمل دوره، الآن أيضاً، في نقد وجسّد ومناقشة السقوط وانتصار الثورة المضادة التي قادها السادات ضد المشروع الوطني التحرري للنهضة الذي صاغه عبد الناصر. إن الانفتاح الاقتصادي، والصلح مع إسرائيل، والتبعية لأمريكا والغرب، كل هذه الانهيارات شكلت المادة الخاصة لعدد من الروايات التي كتبها جيل الستينيات والأجيال التي أعقبته. وسوف نخترار عدة نماذج دالة تثبت بها صحة رأينا.

عن صنع الله إبراهيم

قدم صنع الله إبراهيم في روايته (تلك الرائحة) معالم الطريق الجديد الذي تميزت به مرحلة الرواية الجديدة في مصر. لقد حطّم السرد الرتيب، والحبكة المتقنة القائمة على رسم الأنماط الروائية، ورفض الاستغراق في التحليل، من خلال الوصف والحوار، وجعل روايته قطعة صارخة من الصراحة الداكنة التي تبلغ حد التطرف في تناولها كل ندوب وتآكلات الواقع التقني والحياتي الذي يحاصر معتقلاً سياسياً، خارجاً من السجن إلى المجتمع الذي ترتفع فيه أصوات زاعقة بشعارات العدالة والاشتراكية والتحرر والوحدة.

إنها منولوج طويل حزين يقدم، في حضور متوتر كثيب متدن، اختيارات معاشة للأنا المحبطة بعد التمرد والثورة، حيث تبدأ الرواية في استعادة عناصر اللوحة الاجتماعية بكل تناقضاتها وزيفها: الخروج من السجن، والبحث عن مأوى وعمل وبداية جديدة والحلم بالاستمرار. ماذا حدث للرفاق؟ من استسلم بعد نصف المسيرة؟ من ابتلعت لعبة التوازن السياسي والاحتواء. كل ذلك يشكل في النهاية أزمة جيل الستينيات الذي عاش مرارة الاغتراب، وعاش واقعاً يدعى كل من يتحدث باسمه أنه واقع المستقبل والأمل.

أما النهج الروائي الذي انتهجه «صنع الله إبراهيم»، في روايته الأخيرة (ذات)، فيؤكد أن الرواية

العسكرية، والدولة البوليسية، وعدم وجود كوادرات اشتراكية. فمن يقرأ إبداع جيل الستينيات الموزع في المجلات المصرية والعربية سيلاحظ أنهم تنبأوا بنكسة ٥ يونيو ١٩٦٧.

لقد عاش جيل الستينيات في ظل المهام الوطنية والاجتماعية التي قادتها ثورة ١٩٥٢ بوصفها ثورة مكملة لثورة الطبقة المتوسطة في ١٩١٩. ولقد تمثلت قمة صعودها في تأميم شركة قناة السويس، وحرب ١٩٥٦ التي أعقبها استقلال مصر السياسي والاقتصادي، ثم مشكلات الوحدة العربية وأبرزها الوحدة مع سوريا، ثم فشل هذه التجربة القومية لأسباب ما زالت تناقش حتى الآن، ثم قوانين التأميم ١٩٦١، وقيادة القطاع العام للاقتصاد القومي والتصنيع، والسد العالي، في الوقت نفسه الذي كان فيه اليسار الماركسي ملقى في معتقلات الواحات.

غير أن هذه الإجراءات قد شكلت مناخاً أدى إلى ازدهار ثقافي، بل إن الدولة، من خلال وزارة الثقافة وأجهزتها، تعاملت مع الثقافة باعتبارها خدمة، وصدرت الكتب والمجلات التي شكلت كماً وفيراً من الكتابات شاركت فيها كل الأجيال. ولكن جيل الستينيات ظل أكثر قرباً وقدرة على رصد هذه التغيرات والتحولات السياسية والاقتصادية التي أحدثها عبد الناصر بوصاية بونابارية وإجراءات فوقية. أما هيكل البنية السياسية الشعبية - الاتحاد الاشتراكي - فكان ثوباً فضفاضاً، تسلت إليه كل الطبقات والفئات المعادية للاشتراكية ولأهداف الثورة.

كان جيلنا يعيش في غربة وصدام مع السلطة برغم تقدميتها الفوقية مما خلق أزمة ثقة بين المثقفين وأجهزة الأمن والبيروقراطية وفجر مشاكل عديدة، واصطداماً بالحرس القديم من جيل الأربعينيات في السياسة، وهو الجيل الذي وصل إلى الحكم وتركز حول عبد الناصر.

ولقد شهدت الرواية على هذه المرحلة، وكان الروائي مؤرخاً خاصاً للحياة السياسية والاجتماعية

لديه أصبحت شهادة ووثيقة ودليل عمل، وقانون إنقاذ. إنها تقدم وتجسد وتصور حضور وندنى وتآكل واقعنا وحياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية التي حاصرتها مخططات وسياسات تدميرية، خارجية وداخلية، أدت إلى مأساة ما زالت أحداثها تتتابع حتى اليوم.

إن الروائي يصبح هنا كاتب منشور سياسي، ومؤرخاً ومحرضاً، وهو يوثق ويجمع أخبار الصحف والمجلات والنشرات الدالة على هذا السقوط والمفسرة له، فتصبح الرواية بمثابة التاريخ السرى الأخلاقى للعصر.

لقد أدرك صنع الله إبراهيم جيداً أن هذه الموضوعية هي التي ترسم الخط الفاصل بين الأدب العظيم والأدب العادى، قليل الأهمية. لقد أصبح الصحفي فى الرواية مفكراً، واتخذ الحادث اليومى قيمة النموذج، وكانت الواقعية فى نهاية المطاف واقعية الأحداث المحلية وقد ضخمها ضمير أخلاقى.

وصحيح أن النهج الوثائقى نهج معروف قد استخدم من قبل بطرق تختلف عن استخدامات صنع الله إبراهيم، فقد عرفناه فى ثلاثية (الولايات المتحدة الأمريكية) لدوس باسوس، والمسرح الوثائقى عند «بيتر فايس». وحتى فى مصر توجد محاولة روائية لصالح عيسى (شهادات ووثائق من تاريخ زماننا)، وكذلك مسرحية (النار والزيتون) لألفريد فرج. ولكن الوثائقية فى رواية (ذات)، جدران وسياج ومناخ، فهي قصة أسرة جديدة تتكون من زوجين هما «ذات» و«عبد المجيد» اللذين ينتميان إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة فى مدينة القاهرة، حيث تشكلت وحياتها ومصيرها وسلوكاتها وتطلعاتها وأخلاقياتها هذه الوقائع والأخبار عن السياسات والمخططات التي نقرأ عنها فى عناوين وموضوعات الصحف ووسائل الإعلام وسلوكات الشخصيات العامة المؤثرة والمشكلة للحياة.

وفى نوازل وانساق بين وقائع حياة هذه الأسرة وسلوكياتها، حتى فى غرفة النوم، يقدم الكاتب، وباحتسار واع وذكى، كماً من الأخبار والوقائع والأحداث العامة، يفسر ما يحدث لهذه الأسرة، ويتحكم فى مصيرها، ويكشف بعمق ونفاذ بصيرة عن محنة الانهيار والسقوط التي أحدثتها سياسات السادات الخارجية والداخلية، واستمرارها حتى الآن فى أشكال تتفجع بحرية الرأى والديمقراطية القشرية، وهي سياسات أدت إلى ظهور وحوش الانفتاح الاقتصادى وحيثانه، وشركات توظيف الأموال، وظواهر استيراد الطعام والدواء غير الصالحين للاستخدام، ورشوة كبار المسؤولين وانحرافهم، وتحويلهم من مراكزهم السيادية والسياسية إلى عصابات مافيا فى البنوك والشركات الأمريكية والبنوك الإسلامية، فضلاً عن اختراق أمريكا وإسرائيل لبنية المجتمع وسياساته وتسليطهما على أسرارها. إنها مأساة وملهة، لعل أروع تعبير عنها هو ما نشرته الصحف على لسان رئيس الوزراء ضد ما كشفته صحف المعارضة من فساد وانحراف حين قال: «نحن حكومة ولنا عصاة».

إن كل أزمة اجتماعية، وكل مرحلة من مراحل الحراك الطبقي، لابد أن تؤكد الطابع العرضى للمصير الفردى؛ فكلما أصبحت أشكال الحياة أكثر عرضية، تعذر وضعها فى أشكال شعرية، وهذا ما أدركه جيداً صنع الله إبراهيم، وعبر عنه ملتزماً الصراحة الصارخة والأسلوب المباشر استهدفاً لتعرية وكشف آليات هذه التحولات فى جسد المجتمع، وتفكيكه وتحلله، وعيبيته ولا إنسانيته. إننا نشهد هنا، للمرة الأولى فى الرواية المصرية، التحلل الذاتى المأساوى للمثل العليا البرجوازية، بسبب فساد الأسس الاقتصادية التي تقوم عليها وطبيعة القوى الرأسمالية الطفيلية. لذلك فكل شخصية من شخصيات الرواية ترتبط بالمشاكل المادية المطروحة لديها دائماً، ارتباطاً لا ينفصم بالعواطف والانفعالات الذاتية وما ينشأ عنها من آثار ونتائج. وعلى الرغم من أن كلاً من «ذات» و«عبد المجيد» هما نقطة الانطلاق الوحيدة فى هذه الرواية، فإن نهج البناء الأدبى يتضمن إدراكاً عميقاً

الرواية فى علاقته بالأحداث الرئيسة والتفصيلية السابقة للثورة قبل التأميمات فى الستينيات وبعدها.

الخيوط الذى نلتقطه أن «سيد منادى السيارات» طلب من «الرواية» أن يبحث له عن وظيفة فى الوزارة، فلم يجد إلا صديقه الناجح وظيفياً «حاتم». ومن خلال التداعى نعلم أن «حاتم» و«الرواية» زميلان قديمان كانا يعملان بالسياسة يوماً، لانعرف فى أى اتجاه ولن نعرف حتى نهاية الرواية، اللهم إلا من استنتاج مصداق الرؤية للتحولات السياسية للثورة «لقد اشتركتنا معاً فى مظاهرة «ميدان الإسماعيلية»، الذى صار ميدان «التحرير» فيما بعد، ضد معسكر الإنجليز - لعله يقصد مظاهرات ١٩٤٦ - ، وهذا أمر له دلالة فى تحديد الفترة الزمنية التاريخية لاندلاع وتصاعد الثورة الوطنية الديمقراطية التى شاركت فيها كل الاتجاهات المعبرة عن جدل العملية الاجتماعية، وصراع الطبقات وتوحدها ضد الإنجليز والقصر. وكان أبرز هذه الاتجاهات تعبيراً عن المتطلبات السياسية والاقتصادية برنامج «لجنة الطلبة والعمال»، وهى اللجنة التى قادت انتفاضات ٤٦، ١٩٤٨ وأسقطت معاهدة «صدقى - بيشن».

وعلى ضوء القياس التاريخي والسياسي، سنجد أن ثورة يوليو هى التى قامت بتنفيذ بعض عناصر برنامج «لجنة الطلبة والعمال» وذلك بتحويل جهاز القمع، وهو الجيش، إلى الانقلاب على القصر والإنجليز. ولو استقصينا الانتماءات الفكرية والسياسية لقيادة تنظيم الضباط الأحرار، لوجدناها لا تتجاوز برنامج لجنة الطلبة والعمال، إن لم يكن بعضها متخلفاً عنها. ونلتقط من هذا التحليل السياسي مدى مصداق «بهاء طاهر» على لسان «الرواية» فى رواية (قالت ضحى)، ذلك عندما تختلط وتلتبس الفترة الزمنية التاريخية فى وعي «الرواية» الذى كان وزميله «حاتم» من أعضاء هذه المظاهرات. ومن هنا يمكن أن نتساءل: كيف يصبحان وهما من «جيل الستينيات» موظفين صغيرين فى إحدى الوزارات فى مرحلة التأميمات فى الستينيات. وسوف نكتشف خلل البناء الفنى نتيجة لهذا الصدع.

للتفاعلات والتشابهات الاجتماعية. إنه نهج يتضمن تقييماً لاتجاهات التطور الاجتماعى أكثر صواباً من تلك التقييمات التى قدمها المنهج الذى اصطنعه الواقعيون المتأخرون، وادعوا علميته.

شهادة بهاء طاهر عن الثورة فى (قالت ضحى)

فى رواية (قالت ضحى)، يضعنا الرواية فى إطار «الزمنية التاريخية للحدث الرئيسى»، والرواية هو الموظف المثقف الذى يعمل فى إحدى الإدارات الهامشية فى وزارة غير محددة لنا، غير أننا نعرف فقط موقعها الجغرافى الذى يقع أمام بورصة الأوراق المالية. وتبدأ الرواية، صباح يوم صيفى فى أوائل الستينيات، فى اليوم التالى لقرارات التأميم. وفى حوار ذى دلالة بينه وبين زميلته «ضحى»، نعرف أنها تنتمى إلى أسرة من الأسر التى شملت هذه القرارات. ثم يظهر «سيد» الذى يعمل «منادياً» للسيارات ثم كسدت بضاعته بعد إغلاق البورصة.

إن ضحى رغم تأميم الأرض، وبطالة زوجها الأرستقراطى، تتقبل برحابة صدر ووعى متجاوز ما حدث لها «فأماثلهم فى أوروبا المتقدمة ذبحوا أمثالنا أيام الثورة الفرنسية والروسية». ويجيبها «الرواية» محدداً موقفه الباهت من الثورة الذى يخفى أعماقاً ستكشف فيما بعد: «لا بهم أن أكون معها أو ضدها، أنا مجرد موظف لا يفهم كثيراً فى السياسة ولا أريد أن أفهم». ويرد فى الوقت نفسه، بينه وبين نفسه: «لم أقل لها إن السياسة كانت ذات يوم مأكلى ومشربى، كنت أنا نفسى قد نسيت ذلك»، فتجيبه «ضحى» بتحديد أعمق يكشف عن أبعاد شخصيتها: «لا يضيع الدنيا الذين مع أو الذين ضد ولكن يضيعها المتفرجون». فما جوهر كلمة «السياسة»؟ «السياسة كانت ذات يوم مأكلى ومشربى كنت أنا نفسى قد نسيت ذلك». على إيقاع هذه الترددات النفسية الباطنية للرواية، سنقوم برصد وتقييم

وتنتقل العلاقة من الزمالة إلى الصداقة إلى الحب إلى الجنس، ستقدم «ضحى» بوصفها رمزاً لمصر، وذلك باستحاء التراث الفرعونى وأسطورة إيزيس وأوزوريس.

سنوجل تحليل هذا الفصل المكثف بالصورة والرمز، والمجسد لمهارة «بهاء طاهر» فى تقصيه وتحليله لأسرار غموض شخصية «ضحى» من خلال إطار حياتها وزياراتها للمعابد والآثار، واهتمامها بالمسميات التاريخية، والأساطير القديمة، عندما أكدت له، فى شبق وشغافية، وفى لحظات تجل صوفى، أنها «إيسيت» وأن «أوسير» تجل لها فى القصر، ونعود إلى الخيط الرئيسى، وما يتفرع عنه من خيوط، أو اللحن الرئيسى وما تقاطع معه من مقطوعات، سردها أو عزفها «بهاء طاهر» بمهارة روائية ذكية، فيها اقتصاد فى اللغة، وقدرة على الوصف ورسم الشخصيات من واقع الحوار وتعليقات «الرواية» الذكية المكثفة ذات الدلالات المتعددة.

عندما ذهب الرواية إلى حاتم، لكى يبحث لسيد عن وظيفة، كان حاتم قد أصبح عضواً بارزاً فى «الاتحاد القومى»، وكان ثمة تغيرات توشك على الحدوث فى «الاتحاد القومى» ليصبح اسمه «الاتحاد الاشتراكى». ويردد حاتم: «الاتحاد اشتراكى الاتحاد عفاريت زرق، نحن معهم والزمن طويل». أما الرواية، فبفاجأ بأن «حاتم» يرد على استشارته فى تحريك موضوع المنحة الدراسية والسفر بقوله عن ضحى: «أذهب واجعلها تحرك موضوع المنحة والسفر»، «هذه سيدة مسنودة جيداً، عينت بمكافأة كبيرة خارج الكادر، ويقرر من وكيل الوزارة نفسه، هل تعرف من هو ظهرها؟». على ضوء هذا السر سيقع «الرواية» فى حيرة فهو موظف بسيط فقير، مثقل بأعباء زواج شقيقته، وهو فى الوقت نفسه مثقف يتقن اللغات، وله طموحات غير محدودة. لقد جذبت شخصيته ضحى وأتوتها، فاندفع إليها محبا شغوفاً غير أنه متزن فى تعبيره عن حبه، أما هى فامرأة مجربة وزوجة فى مأساة تفرق أحزانها فى الخمر. ورغم رفضها لمنطق الزواج البرجوازي، إلا أنها متحفظة فى إعطائه

ونعود إلى تحليل الرواية. يؤكد «الرواية»: «ولم ندخل أنا وحاتم أى حزب، ولكنه بعد الثورة، وكنا قد توظفنا، دخل «هيئة التحرير»، ولم أعد أنا أهتم بأى سياسة». إذن، فالرواية مجرد وطنى، كالماء والهواء، ليس له انتماء محدد. أما حاتم فشخص انتهازى سرعان ما التحق بتنظيمات الثورة فى فترة بحثها البراجماتى عن تنظيمات بديلة للأحزاب الليبرالية واليسارية والدينية، وكانت وقتها تتلاعب بتنظيمات الإخوان. ويحاول «بهاء طاهر» إقناعنا بأنه سيقدم شهادته، من موقع المتفرج وبرؤيته، هذا المتفرج الذى رفض الانتماء، فتساءل نحن بدورنا عن تجربة الكاتب ذى الوعى السياسى. ولابد أن ندرك أنه على الرغم من رفض قوى وطنية عديدة، الانخراط فى منظمة «هيئة التحرير» التى كانت بلا جدال تنظيمًا سلطوياً فاشياً، فإن هذا الرفض لم يمنع هذه القوى من النضال العنيف ضدها، وحماية خط الثورة الوطنى من تطبيقاتها البراجماتية. وهنا لا يجب رصد هذه الوضعية السياسية والاجتماعية بهذه البساطة، فـ «حاتم» شخص انتهازى فى نظر الرواية، لأنه دخل «هيئة التحرير»، لذلك فهو فى الوقت نفسه وصولى فى الوظيفة، وصل إلى وظيفة «وكيل إدارة المستخدمين» و«سيفنى بدرجتين»، بينما ظل «الرواية» راكداً فى وظيفة هامشية بالوزارة، يكن حبا صامتا لزميلته «ضحى»! المرأة التى تمثل نموذجاً للأرستقراطية المصرية، فهى تتقن عدة لغات، مثقفة، تقرأ - فيما تقرأ - رواية (الأمل) لأندريه مالرو، وتتمدد جوانب شخصيتها، ولها حضور غامض، لعلها تحمل سرأ دفيناً.

إن ما يهمنا هو اصطلياد خيوط الميلودراما الروائية التى شكلها «بهاء طاهر» محاولاً إقناعنا بأنها رواية بانورامية، تستعرض أحداث مصر، رامت إلى ذلك باختيار عدة شخصيات نمطية ومنها «الرواية»، حاتم، سيد وغيرهم. بل إن مصر، وهذا هو المضحك، سيرمز لها عندما نتوغل فى الأحداث، وعندما يقوم الرواية مع «ضحى» برحلة دراسية على نفقة الوزارة إلى روما،

معلومات تفصيلية عن زوجها، ابن طبقته، الذى فقد الأرض والثروة ولكنه لم يفقد النفوذ.

وسنعرف من مناقشات ومواقف عديدة بين ضحى و«الراوية» الكثير عن تراث الطبقة الأرستقراطية وخبراتها، ودورها - برغم ضربات الثورة لها - فى تمدين مصر وإدخالها عصر النهضة، كما سنعرف تذبذب «الراوية» بين الانتماء لتوجهات الثورة السياسية والاجتماعية إلى ضرب هذه الطبقة - الذى يجب إحدى بناتها ضحى - وعدم اقتناعه بخطواتها الفوقية فى الوقت نفسه، ثم نكاد نضل فى متاهات رحلة الدراسة فى جنسيت روماء، بحداثتها وآثارها الرومانسية، وشبق الجنس والخمر، والتواصل بين «الراوية» وضحى. ولاستجلاء مايعتقد «بهاء طاهر» أنه سر أسرار أزمة الراوية، السياسية والنفسية، نعود للنص، حيث يعترف «الراوية» بين يدى «ضحى» فى لحظة امتلاء: عندما اندلعت مظاهرات الطلبة فى أزمة الديمقراطية عام ١٩٥٤، كان الراوية وحاتم يهتفان فى المظاهرات، مهاصرة بالدبابات، «يسقط حكم البكباشية». لقد قبض عليه وعلى حاتم، وضربا فى المعتقل بالأحذية والأحزمة، والغريب أنه شعر بالخوف، لم يكن يشعر أثناء المظاهرات بالخوف من الرصاص، ولكنه فى المعتقل، وأمام رعب التعذيب، اعترف خوفاً على وظيفته وعلى مصير شقيقاته بأن الحزب أو المنظمة التى حرضت الطلبة على المظاهرات «هم، هذا وهذا وهذا، ومن بين من أشرت إليهم حاتم». والغريب أن ضابطاً صغيراً، كان يتولى تسليم كل معتقل للضابط الكبير، اندهش من تسرعه فى الاعتراف، وقال له: «لماذا نخون أصدقاءك، إذا ثبت قليلاً سيطلقون سراحك؟»، بعدها التقى بحاتم الذى انضم إلى «هيئة التحرير» بعد إتمام الجلاء وطالبه بالانضمام:

«رفضت، رأيت بعض أحلامنا تتحقق، رأيت الإنجليز يخرجون، ومدارس بنى، ومصانع تقام فى كل مكان، ولكنى قلت لا شأن لى بذلك، لست كبيراً بما فيه الكفاية».

فى اجتهدنا للسيطرة على عناصر أزمة «الراوية»، وفى الوقت نفسه على جوهر البعد الفاعل فى الموضوع الروائى، نجد أن «بهاء طاهر» يمنح نفسه صلاحيات، يجب مناقشتها، فى محاولته للتعبير والتحدث باسم الجيل السياسى والأدبى الذى وعى، وبشكل مبكر، أزمة الديمقراطية ومفترق طرق الثورة فى عام ١٩٥٤، وهو موضوع مازال مطروحاً فى الفكر السياسى والاجتماعى لتتابعات ومسار ثورة ١٩٥٢ وتفاعلاتها وما تبقى منها حتى الآن فى مواجهة أزمة اقتصادية وفكرية وقومية، وتوازنات بين القوى الكبرى، وأخطر مواجهاتها الآتية مع عدو سياسى وحضارى، هو الصهيونية.

لقد أقام ثنائية «سيمتريّة»، أقصد مصنوعة، لنموذجين: المناضل السياسى الذى ضعف لحظة التمرد واكتشف أمام أجهزة القمع أنه صغير وربما خائن، وهو النموذج الأول «الراوية». أما الثانى، حاتم، فهو نمط للمتمرد قبل الثورة، ثم المتسلق لكل مؤسساتها السياسية والوظيفية. من وجهة النظر تلك سنرصد تفاصيل البانوراما السياسية والاجتماعية للحياة المصرية فى مراحل الثورة عبر هذه الزمنية.

لكن هناك شخصية أخرى لها أهميتها، بناها الكاتب بتخطيط وتصميم، تذكرنا بشخصيات نجيب محفوظ الذى يقوم ببنائها من خلال المنظور الوضعى الأخلاقى البرجوازى، بناءً ليس فيه حيوية وتلقائية وتخلق أبعاد النمط - الشخصية - النموذج - الرمز، بمزاجها النفسى وسماتها الحضارية ومبررات صعودها الطبقي والسياسى. إن «الراوية» يبدو تعريفنا بسيد واصفاً إياه بأنه «صعدي»، «لماذا صعدي بالذات»، ويقول حاتم وبضحكة صفراء - ضحكة الصياد - إن «سيد لديه حماس ثورى»، أما ضحى فتحاور سيد حول عمله بالقطاع الخاص باعتباره منادياً للسيارات أمام بورصة الأوراق المالية، ثم عمل فيما بعد فى الحكومة (حكومة الثورة)، وفى هذا الحوار يتحدد الموقف الطبقي لكل

منهما، فسيد ينسف أخلاقيات هذه الطبقة التي لا تعرف الرحمة، في حين يهتز الراوية رعباً.

وخلال شهر عرفت الوزارة كلها «سيد»، فهو قد حصل على الإعدادية، وترقى من فئة «الساعة» إلى فئة الموظفين حيث عين «ملاحظ عمال»، ثم بدأ يتبنى مطالب العمال، فدخل معركة مع حاتم حول حق هؤلاء العمال في أجر إجازة «الجمعة»، بينما حاتم مرعوب يتساءل: «من ملأ رأسه بهذه الأفكار؟»، ويهدده بالفصل، ولكن سيد يجتاز هذه المعركة بصلاية، ويرقبه «الراوية» في عطف وشفقة وهو يقول بحماس: «كل شيء قد تغير، والبلد الآن أصبح بلدنا، الثورة جعلتها بلدنا، أليس كذلك يا أستاذ»، وبعد أيام أخبر حاتم «الراوية» أن «سيد» استدعى للتجنيد وسيرحل إلى اليمن للقتال هناك، وتعلق ضحى في كلمات دالة: «أليس مؤمناً بالثورة، لماذا لا يدافع عنها حتى في اليمن»، في حين يعطى «الراوية» مذكرة سيد عن حقوق العمال إلى اللجنة، بعدها بأيام كان سيد عند «حاتم» متحمساً للحرب في اليمن، ويتساءل بسذاجة لماذا لا ينضم «الراوية» إلى «الاتحاد الاشتراكي»، في حين يتضح من الحوار أن «حاتم» لا يجد سنداً يحميه في نصاعده الوظيفي إلا بالانخراط الكامل في «تنظيمات الاتحاد الاشتراكي» حتى لو لم يكن مؤمناً به.

سيغادر «الراوية» مصر مع ضحى، بعد أن توأصلا عاطفياً، إلى روما، وسنعود لما جرى في روما من أحداث مكشفة لتتعرف جوانب جديدة في شخصية ضحى، وحيث يتعرض «الراوية» لعدد من التجارب، ستوضح أزمات حياته. ولكننا الآن نتابع «سيد» وتطور حياته ونمو شخصيته.

عندما عاد «الراوية» من روما محملاً بالأشجان والإحباط والفجعة في حبه لهذه المرأة التي كانت تخفى أسراراً عميقة وريمية، فوجيء بخبر مؤداه أن «سيد» قد فقد ساقه في حرب اليمن. لقد أدرك سيد بالمعاناة الرهيبة

في هذه الحرب حقائق جديدة لعل أبرزها ما يقوله للراوية:

«عندما هجم علينا رجال الإمام بالليل، وراحوا يضربون علينا بالنار من بيوت عالية في الجبل، كان هناك فلاحون يقفون معنا، بعضهم لم يكونوا يعرفون ضرب النار، وكانت تلك هي بيوت كبراء البلد».

ثم نكتشف من حارب من المصريين، ومن تاجر، وكذلك يقول:

«أما رجال الإمام، فكان أول شيء عملوه حين نزلوا القرية، هو أنهم أحرقوا المدرسة الخشبية التي بناها مهندسون بصناديق الذخيرة».

ويختفى سيد فترة، ثم يرجع من الحجاز وقد أصبح حاجاً، ويحاول، بمناسبة الانتخابات الجديدة للاتحاد الاشتراكي بالوزارة، أن يعرف سبب إحجام «الراوية» عن الاشتراك فيها، فهو يثق فيه وفي رأيه، وهو مستعد أن يتراجع لو علم منه الحقيقة، ولكن «الراوية» يتهرب، وتتم الانتخابات وينجح سيد وحاتم. وكان معظم الناجحين من قائمة وكيل أول الوزارة، ومن بينهم «عبد المجيد» الزوج المنفي لأخت الراوية التي بدأت هي الأخرى تتكلم في الاشتراكية بافتعال مثل زوجها، مما أحال البيت إلى جحيم بالنسبة «للراوية» الحائر المصدوم في أبسط الأشياء وأهمها بعد فقدانه له «ضحى» وموقفه السلبي الرافض «للاتحاد الاشتراكي» والثورة. إن سيد في رؤية الكاتب وعلى لسان «الراوية» هو نموذج ابن الشعب الفقير الذي ظل مؤمناً بالثورة، غير أنه بالممارسة اكتشف ما وراء الظاهر من تناقضات حيرته، لقد اكتشف هذه التناقضات في تجربته النقابية؛ في دفاعه عن أجور العمال، ثم حرب اليمن وفي الاتحاد الاشتراكي، وهو يعي بالممارسة أن «سلطان بك»، وكيل الوزارة الأول ورئيس لجنة الاتحاد الاشتراكي بالوزارة، هو

والمبادئ والتماثيل. لقد استغرق في حب ضحى، وتمازجا حتى وصلا إلى ذروة الجنس. لقد وقع في براثن امرأة مدبرة، ابنة الأرستقراطية المصرية، الممتدة إلى الأطراف، حتى لتكاد تتعامل مع شبكات التجسس الصهيوني، من خلال صديقة لها، هي المرأة التي تعمل بالمعهد الذي يدرس فيه «الرواية» وضحى.

والقارئ يتساءل: ما المبرر الروائي لاستعراض ثقافة الكاتب ومعرفته بالأساطير وأصدااء التاريخ في روما، ثم هذا الحوار والتقريرية الشاعرية التي خلط فيها بين شخصية ضحى وليسيت التي أحصبها أخوها «أوسير»؟ كيف يبرر لنا استخدام الأسطورة المصرية «إيزيس وأوزوريس» في أبعاد معاصرة؟ لقد سقط في رمزية الرواية الواقعية، المستوفاة الشروط، التي استنفدها «تجيب محفوظ»، في الترميز لمصر بامرأة في عديد من رواياته، لعل أبرزها (ميسرامار) و(الكرنك) حيث «زهرة» و«قرنفلة» تقدمان بوصفهما رمزين للوطن.

وطبعاً لأنكرُ على «بهاء طاهر» إمكاناته الثقافية، ولكن الموضوع ينحصر في استخدام هذه الإمكانات الثقافية ووظيفتها في بناء الرواية، فهل لها من دور سوى الظن أنه يتجاوز المكان والبيئة الطبقية التي صورها الرواية المصرية. إننا لسنا ضد تصوير الحدث والشخصية في الامتداد المكاني، خاصة في أوروبا، ولكن لابد من منطق يتسق والرواية ويحدد هذه الاستخدامات، ولا يتعلق بمجرد رغبة التعالي عند الكاتب.

لن نجد، بعد تقصى هذه الأحداث والنماذج، إلا استطرادات مملّة عن ضياع «الرواية» وغربته، وإقامته الدائمة في المقهى، يلعب الطاولة والشطرنج، ويمارس اللامبالاة والجنس في زوايا الأماكن الممتعة، مثل الأحياء المحيطة بالمداخن. وخلال هذا الإملال الرومانسي في وصف أزمة «الرواية»، يتصاعد موقع سيّد حتى يصبح عضواً في التنظيم الطليعي، وينكشف وكر القمار الذي يديره زوج ضحى والذي يتردد عليه حاتم.

رأس العصابة التي تضم حاتم وعبد الحميد زوج أخت الرواية. غير أن الأخطر من ذلك، الذي أثار دهشة «الرواية» ورعبه، أن ضحى هي الطرف الأقوى في العصابة، وهي التي تتقاسم الرشاوى مع «سلطان بك».

وتتساءل هنا: أليس من السذاجة، رغم احتمال واقعيتها، أن يرمز «بهاء طاهر» للطبقة العاملة أو جماهير الشغيلة بنموذج إنساني ليست له أرضية طبقية محددة؟ رجل بدأ حياته منادياً للسيارات، ثم أصبح ساعياً، ثم ملاحظ عمال، ثم موظفاً كتابياً، أى أنه جزء من النماذج التي تكتسب في طريق صعودها الاجتماعي سلوكيات انتهازية مع وعى طبقى ضبابي، وهي بممارستها تخدم كل الأطراف. لقد أراد «بهاء طاهر» أن يصور ضلالة جماهير الثورة، وتلاعب رجال الثورة بمصير هذه الجماهير في الوقت نفسه، وهذا تبسيط ساذج لعملية الصراع الطبقي وجدلها في سياق تحولات ثورة ١٩٥٢. ولعله منطقي لو أخذنا الطرف الآخر وهو «الرواية» بوصفه نموذجاً للمثقف البرجوازي الصغير الذي اكتشف قدرته الثورية في محنة بسيطة أثناء أزمة الديمقراطية في ١٩٥٤. لقد أصبح سيد ينظر إلى تحولات الثورة ومؤسساتها بمنطق من اكتشف اللعبة، وأيضاً، في الوقت نفسه، بمنطق المشاهد المتفرج السلبي.

وقبل أن نستغرق في هذا التحليل نعود إلى جزء مهم من الرواية، هو فترة الدراسة التي أمضاها «الرواية» مع ضحى في روما. لقد كشف «بهاء طاهر» عن انبهاره بتقاليد الرواية في العالم الثالث ولوعها بقضية صدام الشرق والغرب، والمقاومة الحضارية لأوروبا، كما في روايات (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم و(قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للعلي صالح، و(الحى اللاتيني) لسهيل إدريس. فحاول أن يقرأ الشخصية المصرية وأحداث الثورة، والإحساس بها في روما، غير أنه، على لسان «الرواية» بتكوينه الذي أوردناه، غرق في تورمات الرومانسية الجديدة: صفحات وصفحات من الوصف لآثار الحضارة الرومانية، والحدائق

تلك هي رؤية «بهاء طاهر» لتناقضات ثورة ١٩٥٢ وتقلباتها بين اليمين واليسار في مرحلة ما قبل هزيمة ١٩٦٧.

إن شهادة بهاء طاهر متأخرة وتكشف عن ادعاءات التعبير عن جيل عاش الصراع الاجتماعي والسياسي والفكري حتى درجة الصدام مع السلطة الوطنية الناصرية، ربما لأنه لم يكن في موقف كاتب (قالت ضحى) الذى كان يحتل أبرز المراكز في أخطر أجهزة الإعلام. وعندما ضرب جيل الستينيات في عصر الانفتاح السعيد وغضب المهيمن على الثقافة والأدب والإعلام أيامها، كان كل الذى نال كاتب (قالت ضحى) هو النقل أو الإبعاد عن ممارسة مهنته في الجهاز الإعلامى، فأصبح - من ثم - فى المعارضة، وقرر أن يشهد على صراع جيله مع سلطة ١٩٥٢ برومانسية المثقف البرجوازي الصغير الذى يؤثر السلامة ويخشى على نفسه عندما يشتعل الحريق الاجتماعى، فى حين دخل أبناء جيله معتقلات القلعة وطره وأبى زعبل.

إننا لانظلم «بهاء طاهر»، فهو كاتب له مهاراته وأسلوبه، وقدراته على تشكيل إبداعه الروائى من خلال تصويره للحدث الدرامى، وغنائية شاعرية، فضلاً عن تأثر السرد الروائى عنده بالموسيقى، فالبناء سيمفونى، وهناك أكثر من لحن يعزف بتنوعات متناغمة، غير أن هذه المهارات التشكيلية تنصدع بسبب شحوب الرؤية.

ولكن إشكالية الرواية عند «بهاء طاهر»، هي طموح كاتبنا أن يكون شاهداً على جدل صراع اجتماعى وسياسى لم يكتب بناره.

ومن هذه الرؤية الساذجة الباهتة، حاول أن يشهد على اضطرابات الحركة الطلابية الشهيرة عامى ١٩٧١، ١٩٧٢، حيث كتب «أمل دنقل» عن اعتصام الطلاب فى ميدان التحرير قصيدته المشهورة «الكعكة الحجرية». لقد حاول «بهاء طاهر» فى رواية (شرق النخيل) أن

يشهد على هذه المرحلة من ثورة ١٩٥٢. ولكن هذا الموضوع يستحق دراسة مستقلة، لأننا فى هذه الرواية نواجه بوجود «الرواية» نفسه، فاقد الهوية، الذى كان يحمل بالسياسة وبقراً، ثم قرر الصمت والغرق فى التآكل.

قدر الجيل فى (قدر الغرف المقبضة)

لعبد الحكيم قاسم :

ونصل إلى رواية (قدر الغرف المقبضة) لعبد الحكيم قاسم، حيث تتجسد بعثامة كثيفة رحلة عبد العزيز عبر حياته التى يعيشها فى سلسلة لا تنتهى من الغرف المقبضة، تتآكل فيها الروح وتعيش فى ثنايا القلب التعاسة والحسرة والانكسار والاكتئاب «ما زالت كلمات أبيه تعاوده بين آن وآن.. هذه الدار ريحها ثقيل»، تعاوده هذه الكلمات فيتذكر دارهم فى القرية.

إن الحياة الخائفة التمعسة فى هذه الدور الخربة المهذمة الكالحة، تجعل «عبد العزيز» يتساءل:

«فهل يكون ثمة يوم يجتمع فيه الخلق قلباً واحداً أو نظراً واحداً وبدأ واحدة، ينحون ركام الحطب عن السقوف، عن الجدران، ثم يتدبرون أى نية من الخوف والجمود والبلادة ترسمه هذه الجدران على الأرض متموجاً متداخلاً، حاصراً الفكر والروح، ضاغطاً على القلوب، تمنع حبس الدور المقبضة، وتنتن بالحدق والنزاع».

إن ثمة عقيدة تترسب فى قلب «عبد العزيز»، جسدتها كلمات الأب، سوف تحكم مساره فى تنقلاته عبر صباه وشبابه ورجولته، فى رحلته من القرية إلى حواري وأزقة القاهرة وأحيائها الشعبية المزدحمة وغرفها المقبضة التعمسة التى سيعيش فيها.

والاعتقال، لا تروى بل لا يمكن وصفها. وقلما تشير الكلمات، وحركات البشر الدقيقة أو الترددات والتشابهات، إلي بعض السطور فوق هذه الضبابية التي هي «الحقيقة» وهي «الحياة». وعلى هذا ينقل القارئ إلى عالم قاس تسوده نظرة جديدة.

ولقد ظن «عبد العزيز» برحيله إلى ألمانيا، أنه اجتاز جحيم «قدر الغرف المقبضة»، وأن ثمة نفتحاً وازدهاراً ونقاءً ورحابة ستجعله يستمتع بحياته في هذا العالم الجديد، غير أنه حمل قدره معه. ومرة أخرى تفسر هذه الحجرات الخائفة، والدور العفنة النتنة الرائحة، فضلاً عن الغربة والشتات، ومعاناة البحث عن هوية ومشروع حياة، والتوق إلى تشكيل الواقع عبر الكلمات، وتغييره ومجاورته إلى عالم يصبح فيه المستحيل إمكاناً، حيث تتوحد الذات مع الورق، وتشتد عالماً يتجاوز المهدود والمألوف والعاذ.

لقد أصيب عبد العزيز بمرض السكر، وضعف بصره، وبدأ يحس أن النهاية على مرمى البصر، والسكة إليها سلسلة متصلة الحلقات، من وقائع عذاب لا يحتمله البشر. ولكن متى أصيب بهذا المرض؟ هل كان ذلك يوم قرع بابه النجار والد زميله، وصاحب البيت الذي كان يسكن فيه، في جوف الليل، فقام مرعوباً يتخبط في الحيطان؟ هل كان ذلك يوم دفع قبضتيه في زجاج باب الشرفة، فتمزقت ذراعاه العاريتان؟ أو أن ذلك كان في واحد من السجون؟ أم في برلين في ليلة من الليالي الكثيرة بالغربة، ومع الخوف تحت سقف كالج وحيطان كشيبة؟ ما جدوى السؤال، لقد صرخته واحدة من هذه الغرف، وقد سقط بلا أمل في النهوض.

لقد جسد «عبد الحكيم قاسم» في هذه الرواية الإحباط والمعاناة وتدوب التآكل، وفقدان الأطمئنان الذي عاشه جيل الستينيات، في واقع حافل بالصمود والانهار وأزمات ثورة يوليو ١٩٥٢. كل ذلك في لغة مكشفة محملة بالصورة والرمز، لغة تحت من التراكم الحضاري

الأب يقول: «الناس هم الناس على كل حال»، لكنها اللعنات. وهو بذلك يفسر اختلاف قسمة الحظوظ بين الخلق، السر كائن في الدار، وعلى ذلك فقد استقر في نفس «عبد العزيز» أن دارهم منحوسة العتبة، وأنها هكذا تحبس حظوظهم في جوها المكتوم خلف جدرانها الصامدة الرطبة، وأنه لا أمل إلا بالخروج، لكن إلى أين والأحوال تسوء من يوم إلى يوم.

فالرواية هنا يستحضر في قليل من الصور بالغة التأثير عالماً قائماً وحشياً، كل ما فيه منقول ببرودة «كافكا» الدقيقة، وبأسلوب بصري واقعي في آن. إن الحقيقة الفنية تستحضر هنا بعريها المتمدن والقاسي، أكثر مما تستحضر بارتجافها.

لقد حمل تأثير السينما إلى الرواية مطلباً جديداً هو «الحضور»، فقد صار على «الشخصية» أن تفرض نفسها عن طريق الصورة الحاضرة، المعيشة في الحاضر، وليس في ماض قصصى، أو عن طريق الصوت والخطاب والمونولوج وامتحان الضمير، ليس باعتبارها «إنساناً» تروى حكايته بل باعتبارها «فرداً» حاضراً أثناء قراءتنا.

إن المزج الماهر للحاضر البصري والصوتي، والماضي المستحضر فقط من خلال نقطة حاضرة، قد سمح لنا بمعايشة «عبد العزيز» في مرحلة السجن والاعتقال واغتيال حرته، بلا طنطنة عن نشاطه السياسي، وبإشارات قليلة، وسمع بفهم مأساته بوصفه رمزاً ونموذجاً لفصائل اليسار التي اعتقلت في عام ١٩٥٩، وعانت القهر والصدام مع السلطة، صدام المثقفين الشهير، ووطأة معتقل الواحات بالوادي الجديد، حيث الصحراء، والشمس تسحق الفراغ وتملاً القلب بالرعب والضوء الجارح. فالمكان، في هذه الرواية، يصبح عنصراً رئيسياً في نسج السرد ومكوناً من مكونات البنائية التشكيلية للرواية.

إن الحقيقة الانطباعية المضاعفة الدوارة، المصنوعة من غبار معنى معلق في الفراغ، عن عالم السجن

«الرواية» نفسه بسماته وملامحه، يهاجر إلى إحدى مدن السعودية «تبوك»، ينتظم في طابور المهاجرين، حيث الحلم بالثروة.

والانطباع الأولي عن النهج الروائي المسيطر على بناء وتشكيل المادة الروائية هو نهج العناية، معنى إيهام الحياة في مواجهة فقر المصائر الفردية، حيث نجد أن لكل إنسان نلاحمه الخاص، إلا أن وحدته وشخصيته وقلقه لا يحسب لها حساب، في كلية تفتتح على الفراغ في عالم مدينة «تبوك».

وفي البداية، سنحاول أن نتعرف هوية ومكونات «الرواية»، فغير رؤيته وخبراته وتحققاته ومعاشته، سوف نطل على واقع مدينة «تبوك»، ونتعرف هذه المدينة باعتبارها نمطاً للمدن السعودية، بكل وقائع وأحداث ونوعيات حياتها وأخلاقياتها وقيمها، وكذلك على الأنماط الإنسانية للمهاجرين إليها من كل جنسية، وأهل المدينة الأصليين وسلوكياتهم ومصائرهم، وجدل العلاقات الاجتماعية التي تتوازي وتتعارض فيها المصائر وسبل الحياة.

إن «الرواية» إسماعيل شاب جامعي، عاش حلم النهضة والتحرر الناصري في صعوده، واصطدم، في الوقت نفسه، بانكساره وتخطئه في نكسة ٦٧، وتتابع الانهيارات رغم محاولة التماسك والتصدي، وحرب الاستنزاف. غير أن السادات انقلب على كل شيء جميل أحدثته ثورة ١٩٥٢ في حياتنا، وقاد الثورة المضادة، وانقلبت الأوضاع الاقتصادية، حيث وحوش الانفتاح الاقتصادي وحيثاته، وشركات توظيف الأموال، والانحراف، والتشوهات التي مسخت حياتنا، رغم حرب أكتوبر ٧٣ التي بشرت بالأمل، ولكن السادات سرعان ما أجهض انتصارها، واعترف بالعدو التاريخي للعرب - إسرائيل - وجعل مصر تابعة لأمريكا والغرب.

كان هذا هو المناخ الذي أفرز جيلاً مرهقاً، خائب الآمال، محطم النفس، يائساً، لا يجد في بلاده فرصة

لوجدان العربية المصرية، وتحتوى في لحمة واحدة أرقى ما في الفصحى والعامية من تعبير غنائي ذي إيقاع موسيقى حزين، يضيء على الوجود حياةً وحسناً وشاعرية.

هجرة الجليل إلى «البلدان الأخرى»

إن الإشكالية الفكرية والجمالية التي تقدمها وتؤكدها بوعي ونضج رواية «البلدة الأخرى» للروائي إبراهيم عبد المجيد، تتعلق بالمعاناة وخواء الروح والعقم وغيبوبة الوهم وضباب الأحلام التي يصطدم بها المهاجرون والساعون إلى دول الخليج، دول النفط ومدن الملح والثروة الأسطورية، حيث الحلم المدمر بتكوين الدولارات وتكديسها.

إنها شهادة موثقة، بالصورة والرمز المحسوس، عن الاستسلام والغرق في عوالم قفزت فجأة من عهود البداوة والقبلية إلى الحداثة المدنية ذات الطراز الغربي في المعمار والطرق والمواصلات، واستخدام منجزات التكنولوجيا والحضارة الغربية. غير أن هذه القفزة قد شوّمت إنسان هذه المدن وأصابته العديد من الأمراض المعصية والخلقية، وجعلته يتعالى في كبرياء وصف على هؤلاء المهاجرين من جنسيات عديدة، مصرية وعربية وأفريقية وآسيوية؛ هؤلاء الذين يشكلون الأيدى العاملة والخبراء في كل مجالات الحياة بهذه المدن.

وفي «البلدة الأخرى» نلتقي بالرواية نفسها، ابن الإسكندرية العريقة، بتراكماتها الحضارية والبحر الذي شكل شخصيتها ومزاجها. الرواية نفسه الذي عرفناه في روايات «الصياد والبيمام» و«المسافات» و«بيت الياسمين»، والذي شهد مرحلة انهيارات وقلقلة، وحصار الثورة المضادة بقيادة السادات لأحلام وطموحات المشروع الوطني التحرري لثورة ١٩٥٢ الناصرية، وشهد الانفتاح والمهادنة مع إسرائيل، والتبعية للغرب، وذوبان شعارات الاستقلال والقومية العربية والعدالة، وكل الأحلام المرهقة التي عاشتها الثورة الوطنية المصرية.

الهش، أن تكون له اليد الطولى حتى فى الإحسان. لقد امتلك البدوى الثروة وهو لا يفتن أنها ليست من صنع يده، فالويل كل الويل لأبناء الحواضر والمدن.

إن هذه الرواية تقدم نمطاً جديداً للرواية العربية، وهو نمط الرواية التى تعالج ضياع الأوهام، وتبين كيف يتحطم مفهوم الحياة لدى أولئك الذين يهرعون إلى مدن الخليج حلاً لمشكلاتهم الحياتية، وهو مفهوم قائم بالضرورة، برغم زيفه، على صخر مجتمعات النفط.

(نوبة رجوع) لشهداء الجيل

رغم أنها الرواية الأولى لمحمود الوردانى، بعد أن حقق تميزاً فى القصة القصيرة عبر مجموعتيه (السير فى الحديقة ليلاً) و(النجوم العالية)، إلا أنها رواية تكشف عن مستقبل واعد، فهى تحقق على مستوى المبنى والمعنى عدة عناصر، يوحددها الصدق والوعى فى الشهادة على عذابات جيل الفترة القلقة المتناقضة والحافلة بالتناقضات والتقلبات السياسية بعد رحيل عبد الناصر، وانتصار الثورة المضادة، ثم حرب أكتوبر ومجد العبور وتخطيط خط بارليف، ثم الزهرة المشثومة للقدس والصلح مع إسرائيل والتبعية للغرب وأمريكا.

والحق أن من طبيعة المنهج الواقعى النقدى الذى التزمه الروائى فى تقديم الأحداث والشخصيات الرئيسية والثانوية أنه يعكس حركات عصره، حتى عندما يهدف من الناحية الذاتية إلى التعبير عن شيء مختلف تماماً. وهذا التعاضد بين القصد الذاتى والالتزام الموضوعى هو الذى أضفى على البناء الفنى للرواية دلالة وصدقه، رغم هنات وسلبات عديدة فى التصوير والإيحاء، والرمز، والحوار، واستخدام الزمن الدائرى الذى لم يحكم الكاتب السيطرة على دورته فى تنقلاته بين الماضى والحاضر والمستقبل.

لتحقيق أحلامه البسيطة، خاصة عندما يكون فى وضع «الرواية» إسماعيل ابن الأسرة الفقيرة الذى مات والده وترك له أخوات وإخوة، فلا مفر من السفر إلى دول الخليج، حيث العمل والحلم بتحسين الظروف المعيشية.

وما يميز الكاتب، هنا، هو رحابة مفهومه واتساق نظريته وكثافة وعيه بجذلية الحياة وتناقضاتها فى الغربية، وبما يشكل واقع مدينة «تبوك» وببشرتها، حيث ينتشر العديد من الجنسيات: آسيوية وأفريقية وعربية. ويبنى الروائى ويجسد، بحيوية فائقة ونقدية، نماذج دالة من هذه الجنسيات، ويبرز فى درامية أزماهم ومأساتهم فى الغربية: «فيليب سوساس» الكهربائى السيلانى، «أرشد» الباكستانى و«منذر» الفلسطينى، كل له قصة ومأساة وأحلام وأحزان تجسد هموم وطنه، ف «أرشد» يكره «ضياع الحق» كما يكره «الرواية» السادات، و«منذر» يعانى ضياع وشتات الفلسطينى، وكل منهم ستعصره وتلفظه مدينة «تبوك». أما المصريون فأبرزهم «عابدة» الممرضة التى حولتها مهنة الطب إلى آلة باردة قتلت مشاعرها وأتوتتها فى الغربية، وهى تختصر احتضاراً غير مرئى. وفى مقابل «عابدة» المصرية، يقدم الكاتب نموذجاً لابنة المدينة «تبوك»، وهى «واضحة»، الفتاة البريئة المشتاقة للحب، تغتالها تقاليد المدينة البدوية الغظة وتقضى عليها، وتظل تطارد «الرواية» إسماعيل برسائلها: «لماذا تركتهم يفعلون بى ذلك، أنا أحبك لاتنسى؟»

ويظل «الرواية» شاهداً على انهيار أحلام كل هؤلاء، فشلاً أو موتاً، ويتمتم بينه وبين نفسه :

«لماذا يؤكد الجميع لى فى هذه البلاد؟ هنا أرض تأبى إلا أن تمسك بما يسقط فيها، ولأنه إذا تمرد تقتله.. بضربة قدر أو حظ عاثر أو خطأ ساذج، تقتله فى كل الأحوال.. القتل هو الغاية».

و«عابدة» تعرف وتذهب إلى حتفها بيدها.. و«صالح سنيور» ابن بار لهذه البلاد، يحب، وهو الصغير

النهاية دليل على صدقه وتوحده مع قضايا شعبه في الحرية والتقدم.

(انكسار الروح) للجيل

ونتوقف أخيراً عند رواية (انكسار الروح) لمحمد المنسى قنديل لأنها تشكل لحن الختام في سيمفونية الرواية التي ناقشت وحسدت بحرية واسعة هموم جيل ثورة يوليو ١٩٥٢. إنها تكشف منذ البداية عن انكسار روح الجيل وخيبة أمله وضياح طموحاته، وخواء وعقم أحلامه، في شكل أنشودة حزينة من المكابدة والعشق، صافية وعذبة اللغة والحضور والرموز، يقدمها «الرواية» منذ طفولته، وهو ابن مدينة «الحلة الكبرى» حيث مصانع وعمال النسيج وصراعهم البطولي من أجل حقوقهم البسيطة.

منذ البداية، نفرق في علاقة تصنف بالبراءة والنقاء بين «الرواية» الطفل و«فاطمة» الصبية الرقيقة الغامضة التي تظهر وتختفي في حياته. عرف في أحضانها اختلاجة الشهوة الأولى وعالم المرأة الساحر. وتتوازي مع الخط نفسه عذابات «الرواية» ابن عامل النسيج المناضل والمتقشف الواعي بحقوق العمال. ويبدأ وعيه في التفتح مع الصدام الذي يحدث بين العمال والإدارة فيتشكل عالمه الأشمل والمتجاوز لحدود حياته العائلية الضيقة. لقد اعتقل أبوه بعد إضرابات العمال وتشيت الأمن المركزي لتجمعاتهم.. ولكن ما يحير الصبي هو انهياره بعبد الناصر، ووصفه لزيارته التاريخية لمدينة الحلة في عيد أول مايو :

«ثم حدث الطوفان عندما أقبلت سيارته السوداء، وظهر في حلقه السوداء، كان شكله غريباً رغم كل الذين يحيطون به، فلم يستطع أحد أن يحجب منه شيئاً، بدا واضحاً جلياً

وعلى الرغم من أن حرب أكتوبر هي المحور الرئيسي للرواية، فقد ناقش أبعادها ومضاعفاتها من منظور رواوية بعيدة عن ثورة ما يحدث في ميدان القتال، وهو ما سمح له بالتصوير غير المباشر والموضوعي، رغم التزامه موقفاً واعياً يكشف عن علاقاته بالحركات الطلابية في الجامعة. فالرواية مثقف جند في سلاح المشاة، يخدم في قسم نقل جثث الشهداء إلى المقابر، يتسلم ويحرق متروكاتهم من أشياء بسيطة تكشف عن أوضاعهم الطبقيّة، فهم في الغالب أبناء الفقراء من شعبنا الذين يدفعون ثمن حروبنا العادلة. وهو يعاني من الدوار والصداع ورائحة الفورمالين في ترده على مشرحة الشهداء، وهو يعود دائماً إلى أوراقه ليحاول الكتابة عن هذه التجربة واستعادة عواطفها الخفية، وعن الندوب والتآكل ومآسى الحرب وأحداثها السياسية وصراعاتها الخفية، والحذر من موقف السادات وإسرائيل وأمريكا. كذلك يكتب عن الزملاء والزميلات، ومن بينهم «عايدة» الطالبة الثورية المنغمسة في النشاط الطلابي السياسي والمطاردة من البوليس. ولأول مرة يلتقي بنموذج الفتاة المصرية المصرية الثورية مكتملاً وناضجاً. لقد غدر به «عايدة» في طفولتها، عندما افترسها عمها في نذالة، ثم اكتشفت تراجمات أبيها النقابي القديم وتمردت عليه، وانغمست في العمل السياسي، ومارست بنوع من التحرر علاقات الحب مع «الرواية» حتى حملت منه. وتتوالى الأحداث في الوطن حتى تجهض أحلام الجيل الذي حارب وناضل وتمرد، وهي أحلام يرمز لها الكاتب بإجهاض «عايدة» وموت علاقتهما به «الرواية» الذي تنتهي أحداث الرواية وهو مازال يبحث عن الأصل والجذور بالبحث عن قبر أبيه، ولكن بلا جدوى.

إن «محمود الورداني»، هنا، قد أثبت أنه لم يكن المتفرج الذي تستغرقه الفرجة على عصره، بل الصحيح أنه كان مدفوعاً بدوافع خلقية واجتماعية وسياسية، وهي دوافع واعية ولاواعية في الوقت نفسه، غير أنها في

فى بعض الأحيان يشبه الأب المهووس الذى يعتقد أن أولاده لن يبلغوا أبداً.. لذلك كان يخاف علينا من نوبات الجفاف وغلاء الأسعار وتطرف الأفكار».

ويلخص «الرواية» القضية التى عاشها الجيل بهذه الكلمات:

«غرب أمر هذا الرجل .. لقد قبض على أبى ومع ذلك لم أقدر على كراهيته بل إن أبى أحبه أيضاً عندما استطاع بفضل أنه يدخلنى كلية الطب كما يفعل الأكابر بأبنائهم.. كان يضربنا بشدة فلجأ إليه لنحتسب به منه.. حتى داخل السجن.. وهم تحت سياط التعذيب كانوا يهتفون باسمه.. كانوا يعتقدون أن ما حدث هو نوع من سوء التفاهم المرير».

وسألتى حكم السادات، وتقلب الأوضاع وتحاصر الثورة المضادة بقايا الحلم الناصرى، ورغم حرب أكتوبر، يصبح الصلح مع إسرائيل والتبعية للغرب وأمريكا ثمرتى الحرب. ومن خلال علاقة «الرواية» بزميلته «سلوى» ابنة الطبقة الجديدة، طبقة الانفتاح، يدخل عالماً آخر، عالم التجارة والمقاولات والمستثمرين الذين ينجون ثمار الحرب. وفى الوقت نفسه، تضيق «فاطمة» رمز الحلم القديم حتى يعثر عليها فى بيت للدعارة باعتباره رمزاً لما يحدث من تدنٍ وسقوط ومهادنة فى الواقع السياسى.

تلك كانت نماذج بارزة من رواية جليل الستينيات، شهدت ووثقت، بالصورة والرمز المحسوس، الحياة الخاصة لثورة ١٩٥٢ وما قامت به من تعديلات طبقية وتعديلات فى مجالات حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية. وقد أثبتت هذه النماذج أن الرواية - بوصفها شكلاً بانورامياً، يستوعب ما قبله وما بعده من فنون - قادرة على التقاط جدل العملية الاجتماعية.

أمامى بكتفيه المرتفعتين وصدره العالى قليلاً.. ورقبته ثم رأسه.. وأنفه البارزة. كل شىء فيه كان مصنوعاً بنوع غريب من المهابة.. كان يرفع يديه ويبتسم، ودفعتنى هذه الابتسامة للجنون. هذا هو منقذى.. لم أقل شيئاً من الأناشيد لم أذكر أى شعار.. صرخت.. أعد لى أبى يا عبد الناصر».

ويعود أبوه من المعتقل منكسر الروح منهكاً، كان يرفض أن يصنى إلى أية نشرة من نشرات الأخبار، أو يطلع على الجرائد القديمة، أو يسمع أى شىء عن أية تغيرات. ويتساءل «الرواية»: «كيف يكون أبى وهو العامل البسيط على صواب وعبد الناصر على خطأ؟». هذا السؤال سيحكم اختيارات وتجربة «الرواية»، حتى عندما ينمو ويلتحق بكلية الطب ويطفح وعيه على الصراع فى الجامعة بين الشيوعيين والجماعات الدينية، ويصطدم هو وجيله بنكسة ٦٧ وغياب عبد الناصر، ويتساءل:

«ترى هل أخطأ عبد الناصر فى حقنا.. أم نحن الذين أخطأنا فى حق أنفسنا.. لماذا آمننا به إلى هذا الحد.. ترى هل آمن بنا هو؟».

وتأتى الإجابة من علاء الشيوعى :

«أتدري ماذا أراد عبد الناصر أن نكون.. عشياً أخضر.. مزدهراً وبانعاً.. ولكنه عشب متشابه العيدان.. العشب تشبه العشب بلا أدنى اختلاف.. ننحنى جميعاً أمام العاصفة.. نخضع للقوى والتشذيب ونمتص نوع السماد الذى يوضع لنا.. لم يرد منا أن نتمايز.. أن تخرج منا أزهار برية أو أحراش مليئة بالشوك أو حتى أشجار تنبت النبق والحصرم.. كان يحرص على تغذيتنا بالسماد المناسب ولكنه كان يقصنا فى الوقت المناسب أيضاً.. كان

لقد كان درس هذه الرواية الجديدة المحيطة أنها جاءت محصلة للعوامل الطبقية التي تحدد بجلاء المصائر الفردية في علاقتها العميقة والمعقدة مع العوامل الشخصية التي تحدد هذه المصائر الفردية أيضاً. بيد أن هذه الوحدة وهذا الاندماج بين الضرورات الاجتماعية هما دائماً نتيجة لصراع ليس نخاحه أمراً مفترضاً سلفاً، وليس أمراً مسلماً به، لكنهما نتيجة لصراع يتقلب بين النجاح والفشل.

إن هذه الرواية أصدق من كل كتابات المفكرين والمؤرخين السياسيين الذين ناقشوا أبعاد وتقلبات ثورة

١٩٥٢، لأنها تمتلك حسن جيل مناضل، وشجاعته وبكائه، وهو جيل عاش مأساة وأحلام شعبه، جيل يختلف في موقفه المعارض مع كثير من كتاب الأجيال السابقة الذين حاولوا تصوير أزمة البرجوازية المصرية وخداعها بروح معارضة، إلا أن أبناء هذا الجيل الأخير لم يصوروا إلا وضاعة وحقارة بيئتهم الاجتماعية الخاصة، وهكذا دفعتهم الحقيقة التي صوروها إلى نفاهات المذهب الطبيعي وجزئياته المحدودة والضيقة.

إن رواية جيل الستينيات هي الشهادة والنبوءة على واقع متدنٍ تابع ومهادن ومزق.

فن الرواية الحديثة

عند محمد جلال

دراسة فى (الملعونة)

و (محاكمة فى منتصف الليل)

سمير سرحان

(مصر)

قدر من مشابهة الواقع ، سواء فى تصوير الشخصية أوفى اعتماد الرواية على تصوير قطاع من قطاعات المجتمع أو الصراعات التى تضطرم بها فترة تاريخية فى رقعة روائية بالغة الاتساع . ورغم أن الرواية بهذا المفهوم تحاول أن تعطى الواقع شكلا ، وذلك باكتشاف علاقات جديدة فيه وبأن تكشف عنه من خلال وجهة نظر الكاتب ومفهومه للحياة . . إلا أن الانطباع النهائى فيها هو محاولة إعادة خلق الحياة بأبعادها الحقيقية فى نطاق موقف معين ، أو « قصة » معينة ، تتطور من نقطة إلى نقطة فى نظام منطقى يرتب الأحداث ترتيبا سببيا . وبالتالي ، ففى الرواية محكمة البناء ، وهى أفضل حالات الرواية التقليدية ، ينبع الجزء من الكل ويتطور الموقف منطقيا حتى يصل إلى نهايته الطبيعية .

والمفهوم التقليدى للرواية على أنها « إعادة خلق الحياة » وتحقيق « مشابهة الواقع » هو مفهوم نابع من طبيعة الوظيفة التى كانت تؤددها الرواية عند نشأتها . ففى غياب وسائل التسلية الأخرى (ماعد المسرح) فى العالم الغربى ، كان على الرواية أن توفر أولا عنصر « الحدوثة » ، التى لا بد أن تتوافر لها عناصر

لم تعرف الرواية المصرية - فى رأى - طريقها إلى التعبير عن وجدان الإنسان المعاصر ، وعن النسبج الفكرى والنفسى الذى يتكون منه عالمنا المعاصر ، ليس فى مصر وحدها وإنما فى العالم كله ، إلا قريبا جدا . . زجما فى أعمال نجيب محفوظ الأخيرة وخاصة (اللص والكلاب) . وأصبح على الجيل التالى - ومن بين كتابه المجيدين بلا شك محمد جلال - أن ينتقل بالرواية المصرية إلى مرحلة جديدة نستطيع أن نقول معها إن لدينا رواية « حديثة » .

والسبب فى أن الرواية عندنا لم تستطع أن تقف جنبا إلى جنب مع الرواية الأوروبية ، هو أن الرواية عندنا منذ بدايتها حتى ثلاثية نجيب محفوظ - مع استثناءات قليلة - كانت تسير على المنهج الروائى الذى ساد الرواية الأوروبية منذ القرن الثامن عشر وحتى أواخر التاسع عشر تقريبا . وهو منهج - فى عموم - يعتمد على « تصوير » الواقع وليس التعبير الشعرى عنه . والفرق بين المنهجين هو الفرق بين الرواية القديمة حتى ظهور جيمس جويس والرواية الحديثة بعد ظهوره . « فالتصوير » يعتمد على نوع من تسجيل الواقع أو تحقيق أكبر

الفنى هذا الاصطلاح ، أى تركيباً معقداً يكشف فى علاقاته المختلفة عن كنه الوجود الإنسانى فى موقف مشحون بالصراع . والفرق بين المفهوم التقليدى للرواية على أنها تسجيل أو تصوير للواقع ، والمفهوم الحديث للرواية على أنها كناية لحالة إنسانية أو « صورة شعرية » تكشف عن أبعاد الوجود الإنسانى فى موقف مشحون بالصراع ، هو الفرق بين الرواية التقليدية « الواقعية » بالمفهوم العام للكلمة ، والرواية الحديثة . فنحن إذا تجاوزنا عن الفروق التقنية بين أعمال كبار كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر ومع استثناء بعضهم مثل جوزيف كونراد ودستوفسكى ، إلى حد ما ، لاستطعنا القول بأن الرواية الأوروبية عموماً تندرج تحت مفهوم « الواقعية » بمعناها العام ، وهو محاولة إعطاء صورة قريبة من الواقع (وذلك باستثناء الرواية التاريخية الرومانتيكية طبعاً عند والتر سكوت ودوماس الابن) . وكان اكتشاف « التقنية » فى الرواية الحديثة بوصفها عنصراً مهماً فى الأهمية نفسها للموضوع أو القصة ، بل يكاد يفوقه فى الأهمية ، من أهم الاكتشافات التى تحولت بفن الرواية عن التسجيل أو التصوير .

وبهذا المفهوم لا يصبح تتابع الأحداث بطريقة منطقية ، أو العلاقات المنطقية بين الشخصيات ، فى المحل الأول من الأهمية ، وإنما تأخذ الخبرة الإنسانية نفسها ، كما تفصح عن نفسها من خلال موقف معين ، وكما تنطبع على وعى الشخصية الرئيسية أو الشخصيات المختلفة ، المحل الأول فى الاهتمام . وبالتالي فإن التابع الزمنى أو المكاني أصبح غير ذى أهمية ، إذ إن جزئيات التجربة بغض النظر عن الزمان أو المكان هى التى تحدد مراحل تطور البناء الروائى ، ومن ثم لا يعود للزمن المنطقى أو التسلسل المكاني قيمة ، بل يصبح التركيز أساساً على الزمن النفسى وليس على الزمن الواقعى ، ويصبح المكان ذا قيمة فقط إذا عبر عن جزئية من جزئيات التجربة . ولذلك ففى الرواية الحديثة يصبح الزمن عبارة عن حبات متناثرة كل منها تؤدى دورها فى خلق جزئيات التجربة ولا يعود سلسلة من التتابع المنطقى .

وزوال البناء الواقعى القائم على السببية ، والمنطقية التى ننحو نحو مشابهة الواقع ، مرتبط أشد الارتباط بتعقد الحياة

التشويق اللازم ، كما لا بد ، شأن أى حدود ، أن تقوم على تطور منطقى أو اطردى للأحداث المترتبة على بعضها البعض حتى تحقق متعة متابعة القصة من نقطة إلى أخرى . ولا يمكن للدارس هنا أن يتتبع التطورات التقنية الهائلة التى حدثت فى الرواية ، إلا أننا نستطيع أن نقول مطمئنين إن « القصة » ، أو « الحدودية المتطورة إلى نهاية معينة » ، ظلت دائماً الأساس فيها حتى عندما اكتشف الكاتب الروائى أنه يستطيع استغلال القصة فى تصوير أعماق النفس البشرية ، أو فى الكشف عن خبايا النفس الإنسانية . ومع وجود القصة فى مقدمة العناصر التى تتكون منها الرواية التقليدية ، ظلت الرواية دائماً « تسجيلاً » للواقع ، وظل « الموضوع » أو « المادة » التى يقدمها الروائى هى التى تحتل المكان الأول من الاهتمام ، بغض النظر عن « الشكل » . فها دام الكاتب الروائى ، كما قال الناقد سانستري عام ١٩٢٦ ، يستطيع أن يخلق قصة ويقدم فيها شخصيات مثيرة للاهتمام فهو ليس بحاجة إلى الشكل . ولم يكن سانستري وهو يقول هذا الكلام واعياً بأن الفن الروائى يستطيع أن يقدم اكتشافاً معيناً للواقع والعلاقات والقوانين التى تحكمه ، كما يكشف لنا أعماق التجربة الإنسانية ، وليست مهمته الوحيدة أن يعطينا متعة تتبع « القصة » أو الحدودية ، وإنه يستطيع ذلك بأن يعطى التجربة الإنسانية الشكل .

ومع ظهور جيمس جويس فى رواية (صورة الفنان فى شبابه) عام ١٩١٤ . اكتشف الفنان الروائى فى أوروبا أن الحدودية أو « القصة » لا تمثل إلا أداة من أدوات خلق التجربة الإنسانية ، والكشف عن أبعادها فى الشكل الروائى ، تماماً كما يمثل الحوار فى المسرح أداة واحدة تلعب مع غيرها من الأدوات ، وفى تكامل معها ، دوراً فى البناء العام . واكتشفنا أن البناء العام للرواية يمكن أن يكون فى مجمره ومعاصره المختلفة (ومن بينها السرد والحدود والشخصيات وعلاقاتها مع بعضها البعض . . إلخ .) « كناية » عن حالة إنسانية معينة . وبهذا المفهوم ابتعدت الرواية عن كونها مجرد حدودية تثير الاهتمام والمتعة ، فقط بسبب قربها أو تشابهها مع الواقع ، أو بسبب ما فيها من نقد اجتماعى أو تصوير لجوانب الصراع والتناقض ، واقتربت كثيراً من أن تكون صورة شعرية بالمعنى

هذه هي المهمة الخطيرة التي واجهت محمد جلال بوصفه واحداً من أبناء هذا الجيل الجديد من الروائيين . فعندما بدأ محمد جلال كتابة الرواية وأخرج روايته الأولى (حارة الطيب) عام ١٩٦٢ ، كانت الرواية المصرية قد اكتملت لها مراحل التطور منذ بداية (عيسى بن هشام) إذا اعتبرنا هذا العمل البذرة الأولى نحو خلق الفن الروائي في مصر ، إلى رومانسية هيكل في (زينب) ، إلى واقعية الحكيم الرومانسية في (عودة الروح) ، ثم إلى الواقعية الحديثة في روايات نجيب محفوظ حتى مرحلة (الثلاثية) ، باستثناء الروايات التاريخية بطبيعة الحال . وباكتمال مراحل التطور هذه اقتربت الرواية المصرية في نضج بنائها التقليدي ، وفي اهتمامها بتصوير الواقع ، كثيراً ، من رواية القرن التاسع عشر في أوروبا . وكانت ، تاريخياً وفنياً ، بسبب ظهور الرواية الفنية متأخرة جداً في البنية العربية ، أفضل نتاج لفهم للحياة يشبه كثيراً فهم القرن التاسع عشر الأوروبي بما يصاحب هذا الفهم من تقنية مبسطة وفهم مبسط لطبيعة النفس البشرية - وطبيعة الحياة الحديثة . ولكن الرواية المصرية (باستثناء اللص والكلاب ربما) عند الكتاب الراسخين لم تعد أبداً هذه المرحلة . وعندما أن جيل جديد من الكتاب كان عليهم أن يقوموا بهذه الرحلة الشاقة لتطوير الرواية المصرية بحيث تعبر عن نظرة جديدة إلى طبيعة الواقع والحقيقة . . . وهو الجيل الذي ينتظم بين أبنائه روائيون في منتهى الأهمية مثل فتحى غانم ولطفة الزيات وصبرى موسى وعبد الله الطوخى ومحمد جلال وجمال الغيطان ويوسف القعيد وإبراهيم عبد المجيد وصنع الله إبراهيم وإقبال بركة وزينب صادق .

ولكن أزمة هذا الجيل ، في البداية ، كانت تتمثل في أنهم بدأوا يكتبون تحت ظل نجيب محفوظ الذى بدأ - ولا يزال إلى حد كبير - عملاقاً ، منتهى أمل الكاتب الروائي الجديد أن يصبوا إلى ما حققه ، ناهيك عن أن يتقدم خطوة بعده .

ومن هنا ، جاءت المحاولات الأولى هؤلاء الكتاب صادرة من تحت معطف نجيب محفوظ أو من مدرسته ، إذا جاز هذا القول ، ولكن كان هذا فقط في الظاهر . فبرغم محاولة تحقيق مشابهة الواقع . . . ورغم السرد الواقعي والاحتفاظ بمنطقية الزمان والمكان . . . فإن الانطباع النهائي في عمل هؤلاء الكتاب

الحديثة وتعدد جوانب الخبرة البشرية بشكل لم يعد معه من الممكن تسطيع التجربة ، بل أصبح من المحتم الإلمام بكل جوانبها . والبناء الحديث ، القادر على فرض شكل معين على الواقع ، يحوله إلى صورة شعرية أو كناية عن حالة إنسانية ، جاء ضرورة للتعبير عن تعقيد التجربة الإنسانية وراثتها .

وقد ظلت الرواية المصرية أسيرة المفهوم التقليدي لفن الرواية لفترة طويلة باستثناء أعمال قليلة . وربما يعود السبب في ذلك إلى حداثة عهدنا بفن الرواية ذاته ، أو إلى عدم تعقد الحياة في المنطقة التي نعيش فيها من العالم تعقداً كبيراً حتى نهاية النصف الأول من القرن الحالى ، بينما كانت الثورة الصناعية في أوروبا وما تبعها من انتصارات علمية كبيرة وحروب مدمرة في أوروبا مسؤولة عن هذا التعقيد والتشابك اللذين كُنّا حياة الإنسان الغربى . فقد كان مجتمعنا إلى فترة قريبة مجتمعاً زراعياً ، العلاقات البشرية والنفسية فيه هي علاقات مبسطة وليست معقدة ، مما استتبع نوعاً من التفكير المبسط الذى يقابل النمط الزراعى البسيط في الحياة . وكان ذلك مسئولاً عن فهم روائيينا للنفس البشرية على أنها نفس ذات بعد واحد . . . تسيطر عليها نزعة نفسية واحدة ، فهى إما شخصية شريرة بالطبيعة أو طيبة بالطبيعة ، أو هى تتصرف وفق موقف منطلق واضح من الحقيقة سواء بالقبول والاستسلام أو الرفض والصراع . واتفق هذا المفهوم في الرواية المصرية ، على عمومها وباستثناء أمثلة قليلة ، مع مفهوم الواقعية بمعناها الواسع ، أى الرواية ذات البناء التقليدي الذى لا يرى الإنسان إلا من خلال بعد واحد أيضاً هو علاقته بالمجتمع الذى يعيش فيه ، ولا يلقى كثير بال إلى تعقيد خبرته البشرية وتعدد مناحيها .

ولم يكن من المعقول أن يحدث التطور إلى تصوير هذا التعقيد في النفس البشرية إلا إذا تعقد المجتمع ذاته ، وتعقدت وتعددت علاقاته وتناقضاته وصراعاته ، وأصبح واعياً أيضاً بالصراعات التى تدور في العالم من حوله . وقد أصبح على الجيل الثانى لجيل الكبار ، من أمثال نجيب محفوظ وعبد الحليم عبد الله وغيرهما ، أن يخطو بالرواية نحو خلق صورة شعرية مركبة تعكس هذا التعقيد الجديد في حياتنا ومجتمعنا في الفترة المعاصرة .

الجدد ، من جيل ما بعد نجيب محفوظ ، كان محاولة خلق صورة تعادل الحياة وتكشف عن أعماق الحالة الإنسانية أكثر منها محاولة لنقل الحياة في صورة مماثلها أو تشابهها كما كان الحال في كتاب الجيل الذي سبقهم . ومحمد جلال نموذج لهذا الفرق الدقيق بين جيلين كما هو نموذج لتطور الرواية في مصر من مرحلة سابقة إلى مرحلة أخرى جديدة .

ويمكن أن نقسم عمل محمد جلال الروائي إلى فترتين : أولاهما يبدو فيها تأثير التيار الواقعي واضحاً وبخاصة تأثير نجيب محفوظ ، وهذه الفترة هي التي تبدأ بـ (حارة الطيب) (١٩٦٢) وتنتهى بـ (الكهف) (١٩٦٧) وهي تضم إلى جانب هاتين الروايتين (الرصيف) (١٩٦٣) و (القضبان) (١٩٦٥) . أما الفترة الثانية فهي التي بدأها الكاتب بروايته القصيرة (الأنى في مناورة) (١٩٧٠) وتلاها بسرّواية (الملعونة) . وفي هذه الفترة الجديدة التي لم تكتمل بعد على ما يبدو ، تخلص الكاتب تماماً من تأثير الواقعية ، كما تخلص من تأثيره بنجيب محفوظ ، وبدأ يكتب رواية حديثة بمعنى الكلمة ، يحاول فيها أن يخلق صورة شعرية تعادل الواقع ولا تصوره .

الفترة الأولى :

وبرغم جنوح محمد جلال في الفترة الأولى من حياته الروائية نحو الواقعية ، فإنه لم يتوقف عند هذه المرحلة ، وإنما حاول ادخل هذا الإطار الواقعي الصارم الذي فرضته عليه التقاليد الأدبية السائدة في الرواية المصرية ، عندما بدأ يكتب ، حاول أن ينتقل بالرواية المصرية خطوة جديدة ، وذلك بأن يستخدم الإطار الواقعي في الإشارة إلى حقيقة إنسانية أكبر كثيراً من الواقع .

ولذلك ، فإننا نجد أن هذه الروايات جميعاً لا تزيد في عدد صفحاتها على المائتي صفحة ، إلا قليلاً ، بل إن بعضها مثل (الرصيف) لا يزيد على المائة صفحة ، إلا قليلاً . وصغر الحجم هذا يدلنا على أن الكاتب لا يريد أن يفيض في وصف الواقع لكي ينقل لنا صورة أمينة له كما يفعل الواقعيون ، بقدر

ما يريد أن يختار موقفاً واقعياً مبنياً على بعض التفاصيل القليلة ، لكي يصل من خلاله إلى إدراك حالة إنسانية ما ، أو حقيقة يشير إليها الموقف الواقعي . وهذه الحقيقة هي في أساسها ما يريد الكاتب إيصاله . والحقيقة الإنسانية التي تشغل محمد جلال في أعماله جميعاً ، حتى الواقعية منها ، هي محاولة تحقيق الذات التي يقابلها نوع من أنواع القهر .

ويصل هذا الموضوع الرئيسي الذي يشغل بال الكاتب منذ بداية حياته الأدبية إلى مرحلة كبيرة من الضجج الفني في المعالجة الروائية في (الملعونة) .

يختار محمد جلال ، في الروايات الواقعية الأولى ، قطاعاً معيناً من المجتمع هو في أغلب الأحيان الطبقة العاملة أو الفقراء والمعدمين ، ويصورهم في حالة صراع مع قوة أكبر منهم يحاول دالماً قهرهم ، تتمثل أحياناً في شخص انتهازي بلا خلق مثلما في (حارة الطيب) ، أو في شخصية شيطانية متسلطة تستغل الأطفال والصبية وتطلقهم في الشوارع يشحذون لحسابها الخاص مثل المعلمة حلوة في (الرصيف) ، أو إقطاعي يحاول أن يغتنم مكاسب سياسية على حساب الفلاحين مثل أحمد بك في (القضبان) . واختيار الكاتب لهذا الصراع بين الطبقة الفقيرة المستغلة وشخص يمثل قوى الاستغلال هو اختيار شاع في السنوات الأولى من الستينيات في مصر ، نتيجة لتأثر كاتبنا فنياً بمدرسة الواقعية الاشتراكية التي يمثل الكاتب الروسي جوروكى علمها الأول . وفي ذلك الوقت ، كانت النظرة الاجتماعية في الفن تحتم على الفنان أن ينظر إلى النسيج الاجتماعي من خلال الصراعات القائمة بين الشعب العامل ، سواء كان من الفلاحين أو العمال ، وهؤلاء الذين يسيطرون على مقدراته . وكانت هذه النظرة تحتم بالضرورة أن ينتهي العمل الفني بانتصار الطبقة العاملة ، واندحار قوى الاستغلال . ولا نستطيع القول بأن الظروف الاجتماعية وحدها التي مرت بها بلادنا قبل الثورة هي المسؤولة عن هذا النوع من التفكير الروائي أو الفني على إطلاقه . فلهذا المنهج جذوره في التراث الأدبي العالمي ابتداء من المدرسة الطبيعية ، التي - وإن كانت تعنى في صورتها الأولى بتصوير تأثير حتمية البيئة والوراثة في تشكيل حياة الإنسان - إلا أن اهتمامها بإنسان

الأساسية لهذا التراث الذي نبت وتما مع تطور الفكر الاشتراكي العالمى ، كانت واضحة فى الأدب المصرى وفى النظرة المصرية إلى وظيفة الأدب ، عندما بدأ محمد جلال يكتب الرواية . وكانت قمة تأثير محمد جلال بهذا الاتجاه فى رواية (الرصيف) .

ولكن محمد جلال فى روايته الأولى (حارة الطيب) ، وإن كان قد تأثر بهذا الفكر النقدى والأدبى الذى أشاعه الالتزام بالواقعية الاشتراكية ، إلا أننا نجد أنه يحاول بقدر ما يستطيع أن يخرج عن الإطار الحرفى للواقعية الاشتراكية ليعطى روايته مفهوما إنسانيا أكثر شمولاً بقليل . فنحن نراه ، فى هذه الرواية الأولى ، يحاول التخلص من إسار التقاليد الأدبية والفنية الشائعة فى وقت كتابتها ، لكى يرسم صورة لها صفة الشمولية ، أو يعطينا ، بالأحرى ، مجازاً فناً ، يجسد صراع الإنسان مع القهر .

صحيح أن البطل فى (حارة الطيب) فنان ناشئ موهوب ينتمى إلى الطبقة العاملة ، وصحيح أيضاً أنه يقوم بدور قيادى بين أبناء حارة الطيب ذاتها ، فالجميع يحبونه ، والجميع يعتمدون عليه ويشيدون بمروته ورجولته ، وهو يقف إلى جانب الجميع ويدافع عنهم ويعمل من أجلهم ، فهو بهذا المعنى شخصية من الشخصيات البطولية المثالية التى تنفى فى خدمة المجموع مهضوم الحق وتعتنق قضيتهم . كل هذا صحيح ، ولكن انتهاء البطل إلى هذه البيئة الشعبية لا يمثل إلا جانباً هامشياً من جوانب التكوين الروائى الذى رسمه محمد جلال ، يعطى ظلاً من الظلال الكثيرة التى يسقطها الكاتب على شخصيته من كل جانب ، لا سيما وأنا بعد الصفحات الأولى نكتشف أن القضية ليست قضية (حارة الطيب) بوصفها وحدة اجتماعية داخلية فى صراع ما ، وإنما هى قضية الفنان نفسه ، ومحاولة لتحقيق ذاته من خلال فنه . فالبطل كاتب مسرحى كتب رواية رائعة وضع فيها من نفسه ومن فنه الكثير ، ولكنه عندما يحاول إخراجها إلى النور من خلال قريب الفتاة التى يحبها ، وهو صاحب إحدى المجلات ذائعة الصيت ، يبدأ صراعه مع القوى التى تحاول أن تقهره . ويتمثل القهر هنا فى محاولة هذه القوى منع الفنان - أو الإنسان بشكل

الطبقات العاملة بوصفها ميداناً صالحاً لمثل هذه الدراسة وسع من نطاق الدائرة الروائية التى كانت تتحرك فيها حتى أصبح الصراع قائماً أساساً بين طبقة ظلت مهضومة الحق طوال التاريخ الإنسانى والقوى التى تحافظ على مصالحها الخاصة باستغلال الطبقة العاملة أسوأ استغلال .

وقد ظهرت فى ثمانينيات القرن الماضى ، داخل هذا الإطار ، أعمال عظيمة مثل (البعث) لزولا التى صورت صراع عمال المناجم مع الرأسمالية التى تستغل كضاحهم وعرقهم فى كنز الثروات ، ثم ثورة هؤلاء العمال فى النهاية وانتصارهم على مستغلبهم . وحتى فى ميدان الدراما شاع هذا الاتجاه ونجسد فى مسرحية (النساجون) التى كتبها الألمان جيرهارت هوبتمان عام ١٨٩٣ وصور فيها ثورة النساجين ضد المردراسيجر صاحب مصانع القطن الذى يكتز أمواله من عرق النساجين أنفسهم ولا يدفع لهم من الأجور إلا ما يكاد يقيم أودهم .

وفى داخل هذا الإطار ، إطار الصراع بين الطبقة العاملة ومستغلبها ، أحدثت الطليعية ومن بعدها الواقعية الاشتراكية (التى لا شك أنها كانت امتداداً لها) ثورة هائلة فى التقنيات الروائية وحتى المسرحية . فلقد ألغت هذه النظرة الجديدة الاهتمام بالفرد ، بما هو فرد ، وبصراعاته الداخلية ، أو صراعه مع القوى الكونية الشاملة ، بوصفه موضوعاً أساسياً للفن ، وبدأت تهتم بدراسة الإنسان فى علاقته بالمجتمع . واستتبع ذلك بالضرورة أن اختفى البطل المطلق من الحدث الروائى أو حتى المسرحى وعقدت البطولة للمجموع ، فأصبحت حركة الأحداث فى الرواية حركة جماعية وأصبح الفرد موجوداً فقط بصفته عضواً فى الجماعة . حتى إن زولا فى (البعث) أو هوبتمان فى (النساجون) يضيف إلى الحدث أو يسقط منه الشخصيات بما يتقدم تطوره فقط . فالشخصية الفردية لم تعد مهمة ، وإنما حركة الجماعة هى الجوهر فى الحدث .

ولا أعرف إن كان محمد جلال نفسه قد تأثر فى رواياته الأولى بهذا التراث الفكرى والفنى الذى بدأ فى الغرب منذ ثمانينيات القرن الماضى أم لا . ولكن من الثابت أن الخطوط

إلى التعقيد ، يمثل تطور محمد جلال الروائي حتى تكتمل له أدواته الفنية في (الملعونة) .

ومن أهم جوانب هذه الرؤية التي اتضحت بكاملها - ولكن في شكلها المبسط - في روايته الأولى (حارة الطيب) هي العلاقة الوثيقة التي تربط بين الحب وتحقيق الذات . فالحب عند محمد جلال ليس إلا حالة مثالية من الطهارة والبراءة . ولذلك فهو يناقض الانهيار الخلقي والإنسان الذي يفيض به العالم من حول البطل أو الشخصيات المسحوقة (عندما تكون البطولة معقودة للجماهير كما هو الحال في « الرصيف » وفي « الوهم والكهف ») . ومن خلال الحب وحده بهذا المفهوم يستطيع الإنسان أن يحقق ذاته أو على الأقل يجد من القوة ما يعاونه على محاربة القهر والتغلب عليه في النهاية . ويتطور دور الحب عند محمد جلال عبر تاريخه الروائي من البساطة إلى التعقيد ، وفق بساطة الرؤية نفسها في رواياته الأولى ، وتعقدها وثرانها وشمولها في رواياته الأخيرة . ففي (حارة الطيب) ، و (الرصيف) ، و (القصبان) نجد أن علاقة الحب بوصفها التجسيد المادي للطهارة وعدم التلوث هي علاقة مثالية تقوم على النقاء المطلق الذي لا تشوبه شائبة . وهذا النقاء المطلق هو القوة المناقضة للتلوث التي تمكن الشخصيات من مواجهته دون أن ينهار تكاملها النفسي والأخلاقي ، بل هي القوة التي تحول دون هذا الانهيار ، وبالتالي فهي التي تمكن البطل أو الأبطال المسحوقين من الانتصار في النهاية على القوى التي تريد قهرهم . وتجهيدا للنقاء الخالص في هذه الروايات الثلاث الأولى أيضا يأخذ الحب النقي بين الرجل والمرأة أبعاد القانون الأخلاقي الصارم الذي يتناقض مع عوامل التحلل والانهيار والاستغلال التي يحاربها البطل المثالي أو الأبطال المثاليون ، وهو في تناقضه مع هذه العوامل جميعا يسقط عليها ضوءا يكشفها في أكثر صورها بشاعة .

انظر مثلا إلى حب عكاشة ولواحق في (الرصيف) نجد أن لحظة إدراك هاتين الشخصيتين المسحوقتين من جيش الشحاذين الذين يعملون لحساب المعلمة حلوة ، للحب ، لحظة إدراكها نفسها لذواتها ، هي في الوقت نفسه اللحظة التي

عام إن شئت ، فما البطل هنا إلا كناية شعرية للإنسان - من تحقيق ذاته . . . وبذلك تعطينا الرواية انطبعاها نهائيا مختلفا تماما عن التفاصيل التي يوردها الكاتب لتجسيد الصراع . . . وهذا الانطباع النهائي هو في الحقيقة الموضوع الأساسي للرواية : سعى الإنسان الدائب لتحقيق ذاته واصطدامه باستحالة هذا التحقيق في مجتمع يقوم على الانتهازية والسطحية والروح التجارية التي تزن الأشياء بميزان المصلحة الشخصية وحدها . . .

وفي (حارة الطيب) تصبح تفاصيل أبناء الحارة وعلاقتهم بالبطل أو الممثلة المتسلطة على الصحافة التي لا راد لكلماتها ، وعلاقتها بصاحب الجريدة ، أو انتهازية صاحب الجريدة ذاته ، ومحاولة أن يرتقى إلى سلم المجد الشخصي بأن يتحل لنفسه صفة مؤلف مسرحية البطل ويعرضها باسمه في فرقة الممثلة التي تربطه بها علاقة صداقة وطيدة قائمة على المصلحة الشخصية وحدها . . . تصبح هذه التفاصيل كلها جوانب من هذه المحاولة الدائبة من جانب البطل لأن يحقق ذاته في مجتمع كل ما فيه يقف ضد هذا التحقيق ، فيما عدا طيبة أهل الحى وحدهم عليه وإعجابهم به . . . ولكن الصراع في (حارة الطيب) - رغم شموليته - يتخذ بعدا واحدا وبالتالي تنتهي عنه صفة التعقيد والثراء . فهو يكاد يكون صراحا بين قوى الخير المطلق متمثلة في البطل وأخته وصديقه وأهل الحارة (بماضى خلفية ضرورية لنقاء البطل) وقوى الشر المطلق (وهي القوى القادرة على القهر التي تمارسه دون أن يمتلج لها جفن) متمثلة في صاحب الجريدة والممثلة ومن يدور في فلكهما ، حتى إن الشخصيات نفسها لا تكاد تكتسب باللحم والدم بقدر ما تشير إلى معان مجردة نستطيع أن نلخصها بشكل مجرد أيضا ، فنجدها تمثل صراع البراءة المطلقة مع التلوث المطلق . ورغم هذا التبسيط الذي يتناول به محمد جلال الصراع في روايته الأولى ، إلا أننا نجد أن هذا الصراع بين البراءة والقهر ، بين الطهر وعدم التلوث من ناحية ، والقوى الملوثة التي تحاول أن تقضى عليه وتسحقه من ناحية أخرى ، بين محاولة تحقيق الذات والاصطدام باستحالة هذا التحقيق ، نجد أن هذا الموضوع الأساسي سيصبح هو الرؤية التي تستمر في روايات محمد جلال حتى (الملعونة) . وتطور هذه الرؤية من التبسيط

الإقطاعى .. ومع ملاحظة أن الإقطاعى هنا هو صورة الإقطاعى التقليدى - أى صورة من الشر الخالص يرسمها المؤلف بألوان ثقيلة - وأن الفلاحين وصغار العمال هم صورة للطيبة والسماحة التى تكاد تقترب من الخير المطلق . مع ملاحظة هذا ، إلا أننا نجد الكاتب يهتم لأول مرة بالمكونات النفسية المعقدة للشخصية ، فلا يرسمها فى بعد واحد - كما كان الحال فى روايته السابقتين - وإنما يعطيها أكثر من بعد . خذ مثلا شخصية حنفى أفندى ملاحظ السكة الحديدية الذى خطف البك ابنته لكى يهديها لقمة سائغة للباشوات فى مصر .. إن حنفى أفندى بدأ حياته عاملا فى السكة الحديدية ورقاه أحمد بك إلى أفندى وجعل منه موظفا صغيرا لكى يستطيع أن يطويه تحت جناحه .. ولكنه احتفظ بتكامله ولم يسقط فى هوة الخنوع والذلة حتى كانت حادثة اختطاف ابنته - وهى حادثة سابقة على زمن الرواية - فنجده يتحول إلى إنسان متعدد الأبعاد ، يقاوم ظلم أحمد بك وينسحق تحت وطأة مأساة اختطاف ابنته - وهى فى حقيقتها رمز لاستغلال أحمد بك للقرية للوصول إلى تحقيق أطماعه السياسية وتنمية ثروته - حتى اللحظة التى يصل فيها إلى قمة البطولة حتى ليكاد يرتفع إلى مصاف الأبطال التراجيديين عندما يذهب إلى المحطة يتفقدونها بعد أن فشلت خطته فى نسف قطار السلطة ويجد أن الأوامر التى أعطاهها أحمد بك - للإيقاع به خصيصا - تقضى باقتياد كل من يقترب من شريط السكة الحديدية إلى السجن ثم إلى المحاكمة . ويطلب حنفى أفندى من صديقه وابن بلدته حارس المحطة أن يقتاده إلى السجن طائعا مختارا ليرواجه بعد ذلك مصيره : الإعدام . وهو عندما يذهب إلى الإعدام برأس مرفوعة تقوم أمانا صورة للضحكة التراجيدية التى تبعث فى قلوبنا الشفقة من أجله والإجلال لقدره . فنحن نشعر بقشعريرة الهيبة أمام تلك الشخصية التى رفعتها الآلام إلى مصاف الأبطال العظام وهم يواجهون موتا عظيما . ولأن محمد جلال قد استطاع أن يرسم الشخصية هنا بأبعادها المتكاملة ويحافظ على تعاطفنا معها منذ البداية ، فإن مشهد إعدام حنفى أفندى فى ساحة القرية أمام أهله وأهلها هل يد المأمور عميل الباشا وصنيعته سيظل واحدا من أروع المشاهد التى كتبت فى تاريخ الرواية المصرية .

يكشفان فيها الوجه البشع للمعلمة حلوة وكل ما تمثله . يقول حكاشة للواحد لحظة اكتشافهما لجبهها :

« أنا اضايقت من الحياة إلى إحنا عايشنها ... نعرفى تقولى إحنا بنعمل إيه .. إحنا بنشحت .. بنستغل إيمان الناس الطيبين وجبههم للجنة عشان ناخذ فلوسهم .. وياريت بناخذها لنفسنا .. بنديها للست حلوة عشان نحوشها .. واحنا بناخذ إيه .. بناخذ الجوع والتعب والعياء .. » (ص ٧٨) .

فى (القضببان) ينتقل محمد جلال خطوة جديدة تمهد لمرحلة الثانية التى كتب فيها ثنائية (الكهف والوهم) ويطور فيها فنه إلى تعقيد أكثر فى الرؤية والتقنية الفنية على السواء . والرقعة الروائية فى (القضببان) أوسع بكثير من (حارة الطيب) و (الرصيف) . فإذا كانت (حارة الطيب) تتناول صراع بطل فرد مع مجموعة من الانتهازيين تعاونوا قوى مساعدة مثل الأخت والحبيبة وأهل الحى بوصفهم خلفية تؤمن به وتدعم كفاحه ، وإذا كانت (الرصيف) تصور كفاح الشحاذين من أتباع المعلمة حلوة ضد استغلالها وتسلبها الذى يكاد يتخذ أبعادا شيطانية ، فإن (القضببان) تصور قرية بأكملها ضد الإقطاعى ذى الطموح السياسى أحمد بك . ولا يكمن التطور فى سعة الرقعة فقط ، وإنما يتمثل أساسا فى قدرة محمد جلال على رسم عدد كبير من شخصيات القرية التى تقف طرفا فى هذا الصراع بشكل يحدد ملامح كل شخصية على حدة تحديدا واضحا ويعطيها تكاملا معينا بأن يسقط عليها الضوء من أكثر من جانب فى وقت واحد : جذور مأساتها فى الماضى ثم انسحاقها فى الحاضر وخوفها من المستقبل الذى يحمل معه مزيدا من القهر طالما كان أحمد بك (أو باشا فيها بعدد) متسلطا على أقدار القرية .

ومن الملاحظ أن الإطار الروائى العام فى (القضببان) هو الإطار نفسه الذى اختاره الكاتب لروايته السابقتين : الجماعة المسحوقة التى تواجه انتهازيا أو مستغلا واحدا تتمثل فيه جميع قوى القهر .. وهو فى هذه المرة يختار - خلفية لهذا الإطار - قطاع الفلاحين وصغار الموظفين فى البلدة فى صراعهم مع

إلى النضج الفني ، وهي تقنية تقابل الأزمة وتداخلها . ولأن الإطار الأساسي في (القضيان) ما زال إطارا واقعيا ، فهو لا يسمح للكاتب باستخدام تداخل الأزمة في خلق العصور والمواقف داخل عقل الشخصية ، كما هو الحال في المرحلة الأخيرة من عمل محمد جلال الروائي ، وإنما يخدم غرضا أساسيا هو إلقاء الضوء على كافة الأبعاد التي يفصح عنها الصراع الاجتماعي سواء في الماضي أو في الحاضر أو في المستقبل . فالتقابل بين خطف ابنة حنفي أفندي في الماضي وخطف بنات القرية في الحاضر ، هو استخدام لتداخل الأزمة ؛ الغرض منه إلقاء الضوء على الموقف ذاته وليس على الصراعات الداخلية في الشخصية نفسها . ولكنه تقابل وتداخل موجود على أي حال ، ويشير إلى استخدام أعقد منه في المستقبل عندما يصبح الزمن نفسه عاملا من عوامل القهر الذي تقع تحته الشخصية كما هو الحال في (الملعونة) .

وتضيف (القضيان) إلى التطور الروائي عند محمد جلال بعدا جديدا . فهي تتحرك داخل الإطار التقليدي للواقعية الاشتراكية الذي يصور الصراع بين الطبقة المسحوقة ومن يسحقها أو يستغلها ، ولذلك فهي بالضرورة تقوم مثلها مثل روايته السابقة (الرصيف) على حركة المجموعة الداخلة طرفا في الصراع . ولكن هناك فرقا هاما في استخدام محمد جلال للمجموعة في (الرصيف) واستخدامه لها في (القضيان) . ففي الأولى نجد أن المجموعة كتلة واحدة تتكون من عدة أفراد لا تكاد ندرك الخصائص النفسية التي تميز كل فرد منها عن الآخرين ، والسبب في ذلك أن الصراع نفسه في (الرصيف) يظل صراعا يعبر في المقام الأول عن فكرة في رأس الكاتب يختار لها الموقف الذي يصلح أكثر من غيره لتوصيلها إلى القارئ . ولم يمن الكاتب في حرصه على توصيل الفكرة بتصوير جزئيات التجربة الإنسانية بوصفها انفعالا . . . ولذلك فهو لم يستطع أن يرسم شخصية واحدة متكاملة في (الرصيف) ، بل كانت كل شخصياته تقريبا تجسيدا لجوانب الفكرة أكثر منها شخصيات حية ؛ سواء كانت بين الشخصيات المسحوقة التي تفكر في الثورة على سلطة المعلمة حلوة أو من الشخصيات التي تعاون المعلمة ذاتها في ممارسة استغلالها لرعاياها من أعضاء مجتمع الشحاذين .

وإلى جانب التعقيد في رسم الشخصية ، يتطور محمد جلال في (القضيان) أيضا إلى تعقيد في التقنية يصل إلى مرحلة معينة من النضج ، ومعه يتخذ عمله الروائي طابعا جديدا على الرواية المصرية برغم الإطار التقليدي القديم الذي يصور صراع الفلاحين مع الإقطاعي المتسلط . يتمثل هذا التطور في التقنية في استخدام الكاتب للموقف الدرامي البادئ من قمة الأزمة مباشرة والصاعد بعد ذلك إلى قمة التوتر . وهو في هذا يبتعد كثيرا عن الواقعية التقليدية التي تبدأ من الجذور الأولى للحكاية وتتطور بها خطوة خطوة إلى نهايتها . فـ (القضيان) تبدأ في « منتصف الموقف » على حد تعبير الناقد الروماني القديم هوراس وليس في بدايته . والبده في « منتصف الموقف » أو في قمة الأزمة هو البداية الدرامية الحقة . تبدأ (القضيان) باكتشاف محاولة حنفي أفندي تدمير قطار السلطة بتحويل قضيان السكة الحديدية بحيث يخرج عليها القطار عند وصوله إلى المحطة ، وهي بداية درامية حقا تضعنا في قلب الصراع نفسه وتثير لدينا العديد من التساؤلات التي تجيب عنها الرواية فيما بعد ، وهي بداية تفجر الموقف في لقطة سريعة ولكنها مشحونة بالتوتر ، وتضع أطراف الصراع وجهها لوجه : حنفي أفندي تجسيدا للانسحاق الذي تقع تحته القرية كلها في مواجهة أحمد باشا تجسيدا للظلم والقهر الذي تمارسه « السلطة » وحكم الباشاوات من عملاء الإنجليز . ومن خصائص البداية الدرامية دائما أنها تثير الأسئلة بتفجيرها لعناصر الصراع الأساسي ثم تكون مهمة الروائي بعد ذلك أن يشبع هذه الرغبة في الإجابة عن الأسئلة التي يثيرها الموقف التوتر في البداية . ولذلك ، فإن محمد جلال - بعد هذه البداية المشحونة - يعود بنا إلى الماضي بحيث يفسر لنا الأسباب التي جعلت حنفي أفندي يقدم على هذا التصرف ، ومن خلال ذلك يصور لنا مأساة القرية بأكملها حتى يتطور بعد الأزمة إلى قمة التوتر في مواجهة القرية لحوادث اختطاف البنات المتتالية ، وهي حوادث تعادل في وظيفتها الدرامية حادثة اختطاف ابنة حنفي أفندي قبل بداية الرواية ، وتفسرها وتلقى عليها الضوء تدريجيا وبأطراد حتى يصل الحدث إلى الذروة بإعدام حنفي أفندي ثم يتطور إلى المواجهة الكاملة بين القرية ، باعتبارها مجموعة ، وأحمد باشا .

والذي يسمي ، هنا ، هو أن محمد جلال يستخدم لأول مرة في (القضيان) تقنية جديدة سيطورها فيما بعد إلى أن يصل بها

وإلى جانب التطور الذى حققه الكاتب فى تجسيد فكرة القهر فى النظام السياسى والاجتماعى نفسه وليس فى شخصية واحدة ، مما يجعل التجربة أكثر تعقيدا وأبعد كثيرا عن التبسيط والمباشرة ، فهو يحقق أيضا خطوة هامة نحو النضج الفنى الكامل تتمثل فى رسم الشخصية فى أكثر من بعد ، بطريقة تؤكد غوص الكاتب أكثر وأكثر فى أعماق النفس البشرية . فالشخصية فى (الكهف) كما فى (الوهم) تتحرك فى نطاق ثلاث دوائر كل منها أكثر من الأخرى ، أولاها هى حياة الشخصية وتكوينها النفسى المميز بما فى ذلك جذورها الماضية (مثل خضرة) أشجان ، وثانيها هى : انتمائها لمجموعة الأصدقاء القديمة من طلبة الجامعة الذين يقاضون فساد الحكم ، ثم هناك ثالثا حركتها فى الحياة العامة بعد التخرج (الوهم) ، وبالتالي ، فإن حياة كل شخصية تتشكل بانتمائها إلى مجموعة من المبادئ أو تحليلها عنها أو تناقضها معها . . أى أن القضية العامة تصبح هى العامل المؤثر فى حياة الشخصية بل تشكيلها ، كما أن طبيعة التكوين النفسى للشخصية تشكل نموذجاً يفصح عن التناقضات داخل القضية العامة . وبهذا يتعد محمد جلال تماما عن تبسيط النفس البشرية برسمها فى علاقة اتفاق كامل أو تناقض كامل مع الواقع ، كما هو الحال فى الروايات السابقة (فيها عدا بعض شخصيات القضيان) . ويصبح التكوين النفسى للشخصية فى (الكهف والوهم) معقدا بحيث يسمح بأكثر من تناقض داخل الشخصية والقضية العامة ذاتها (ربما فيها عدا صابر الذى يحتفظ بنقائه الثورى حتى النهاية) .

الفترة الثانية :

والمرحلة الثانية التى بدأها محمد جلال بـ (الأنى فى مناورة) (١٩٧٠) ، تنتقل إلى أسلوب جديد فى تصوير التجربة الإنسانية ، إذ يتعد تماما عن محاولة « تصوير الواقع » أو تحقيق « مشابة الواقع » كما هو الحال فى الروايات السابقة ، ويقترب كثيرا جدا من مفهوم الرواية الحديثة كما عرفها الغرب منذ جيمس جويس حتى الآن .

وإذا كان الكاتب يحاول فى الروايات الواقعية أن يصل إلى انطباع نهائى يشير إلى حقيقة أو حالة إنسانية عامة أكبر كثيرا من

أما فى (القضيان) فإن الكاتب لا يغفل الخصائص المميزة لكل شخصية وحركتها النفسية الخاصة أثناء اهتمامه بحركة المجموعة بوصفها كلا . ولذلك نجد أن تطور المجموعة فى (القضيان) هو جماع لتطور الشخصيات الفردية . كما أن تطور هذه الشخصيات وحركتها النفسية يثرى حركة المجموعة ويعمقها . ولذلك فقد استطاع محمد جلال أن يخلق فى هذه الرواية ، داخل الإطار التقليدى للواقعية الاشتراكية ، نماذج بشرية مميزة الملامح تستطيع أن تعيش بيننا حتى بعد أن ننسى « الحكاية » أو « الحادثة » التى تتحرك داخلها ، نماذج مثل حنفى أفندى وشحاته وفوزية ابنة الباشا التى تتمرد على أبيها عندما تصل به الحسة إلى التفكير فى استخدامها للوصول إلى أهدافه وتحقيق أطماعه السياسية ، ورمضان صنيعة الباشا وخادمه المطيع . . وغيرهم .

وتصل هذه الخطوة الجديدة فى تصوير حركة المجموعة من خلال حركة أفرادها (أو الوصول من الخاص إلى العام) إلى درجة عالية من النضج فى استخدام التقنية داخل الإطار الواقعى فى (الكهف والوهم) عندما يتحرر محمد جلال تماما من فكرة وجود المستغل الواحد أو المتسلط الواحد على أقدار المجموعة بوصفه تجسيدا للقهر وممارسا له ، تلك الشخصية التى كان يحتم وجودها التزام الكاتب بمنهج الواقعية الاشتراكية . أما فى (الكهف والوهم) فإن النظام العام الذى تتحرك داخله الشخصيات هو الذى يصبح نمثلا للقهر أو الطرف الثانى من أطراف الصراع (إذا اعتبرنا أن المجموعة هى الطرف الأول) ، وهو نظام سياسى معين بالدرجة الأولى ، و (الكهف) هى المرحلة الأولى من مراحل صراع مجموعة من طلبة الجامعة ضد هذا النظام السياسى الذى لا يقهرهم وحدهم وإنما يقهر المجتمع بشكل عام . أما (الوهم) فهى تتبع أقدار هذه الشخصيات التى رسمها الكاتب فى المرحلة الأولى من الصراع عندما يخرجون إلى الحياة العامة ويحتفظ منهم من يحتفظ بنقائه وثوريته (مثل صابر) ، ويسقط منهم من يسقط إما تحت وطأة الحاجة الملحة إلى لقمة العيش مثل « الغلبان » الذى يشتريه إحسان بالمال ، أو بسبب التردى فى هاوية التخل عن المبادئ مثل منير .

الروايات الواقعية يصبح الحب بهذا المعنى هو العامل الذي يساعد الشخصية على التغلب على عوامل القهر . أما في المرحلة الجديدة ، فالحب يفقد نفاذه عندما يصطدم بالخيانة ، وينتج عن ذلك أن يتحلل التكامل النفسى للشخصية وينكسر متمثلاً في انهيار الحب نفسه ، وهذا بدوره يصبح تحقيق الذات مستحيلاً ، وتصبح الشخصية فريسة سهلة لعوامل القهر .

والتقنية التي يختارها محمد جلال لتصوير هذا التعقيد والثراء في رؤياه الأساسية هي تقنية مناسبة لمادته . وذلك في تعقيد . . وإن كان هذا التعقيد يمر بمراحلته الأولى في (الأثنى) ثم يصل إلى قمته في (الملعونة) .

وكلتا الروايتين تصور جماع الخبرة الإنسانية لشخصية واحدة ، كما أن الحدث في الروايتين - وهو حدث نفسى أساساً - يتم في ليلة واحدة من حياة سهى بطله (الأثنى) وغالية بطله (الملعونة) . ومن خلال هذه الليلة تتجمع الخبرات الماضية التي تمر بها الشخصية الرئيسية من خلال تجربة الحب الذي يصطدم بالخيانة ، دون ترتيب منطقي للأحداث وإنما يرد المشهد أو اللحظة إلى عقل الشخصية بحسب أهميته النفسية في تكوين الحدث العام وليس بحسب ترتيبه على حدث سابق .

والخبرة الأساسية عند « سهى » بطله (الأثنى) هي حبها لثامر الذي يبدأ بوصفه حباً مثالياً يجسد لها النقاء وسط عالم مروج بالتلوث ويجسده الكاتب في حادثة استدعاء سهى لصورة طرد عائلتهم الصغيرة من أرضها وموت أخيها سمير . إن هذا القهر الخارجى الذي لاقته سهى في بداية حياتها كان يقابله حبها لثامر الذي أنقذها من الانهيار النفسى . ولكن هذا الحب ذاته يصبح ، فيما بعد ، العامل الرئيسى في حدوث الانهيار . وذلك باكتشاف سهى لخيانة ثامر . . وعندما تكتشف سهى ذلك تصبح الحياة نفسها تعبيراً عن القهر على المستوى الشخصى ، كما يرمز هذا القهر الشخصى إلى قهر أشمل وأعم منه ، هو معاناة الإنسان وعذابه بشكل عام . وما يضيف إلى تعقيد التجربة هنا قابلية سهى نفسها للخيانة متمثلة في حبها القديم لكرم . وسهى عندما تنهار أركان عالم الحب أو عالم

الواقع هي محاولة الإنسان (أو الجماعة) تحقيق ذاته واصطدامه بعوامل القهر ، فهو يلتزم بخلفية اجتماعية محددة يستخدمها إطاراً للصراع ، ويحتفظ « بالحدوث » أو التابع القصصى القائم على السببية والتطور المنطقي للزمن . أما في (الأثنى في مناورة) فهو يحقق المفهوم الحديث للرواية بأن يقلل كثيراً من أهمية « الحدوث » أو - بمعنى آخر - التطور المنطقي للقصة ، ويستتبع ذلك إلغاء عنصر التابع الزمني المنطقي والترتيب المنطقي للأحداث . . فعندما يلغى محمد جلال الخلفية الواقعية المحددة بإطار اجتماعى معين أو حالة من حالات القهر الاجتماعى أو السياسى ويصل بالحدث إلى آفاق أشمل كثيراً من حدود الإطار الاجتماعى ، آفاق تشمل أزمة الإنسان بشكل عام ، يصبح كتحويل تفاصيل الواقع عنده إلى انطباعات في وعى الشخصية تكون في جزئياتها المتناثرة خبرة إنسانية عامة . وبالتالي فإن التقنية الحديثة التي يستخدمها محمد جلال في (الأثنى في مناورة) ويستكملها ويطورها حتى يصل بها إلى النضج في (الملعونة) تعتمد على تصوير الواقع كما ينطبع على وعى الشخصية وليس على تصوير الواقع كما هو .

ومع تعقد التقنية في هذه المرحلة ، تعقدت الرؤيا عند محمد جلال رغم أن الإطار العام لها ظل كما هو .

تعتبر (الأثنى في مناورة) الخطوة الأولى عند محمد جلال نحو تحقيق الرواية الحديثة . وهي تقوم على تقنية تيار الشعور الذي ابتدعه جيمس جويس ودعته الروائية فرجينيا وولف . وهذا النوع من الرواية الحديثة لا يستمد وحدته الفنية من وحدة القصة وإنما من « وحدة الشعور » لدى الشخصية ، ولذلك فهي بالضرورة رواية شخصية واحدة . وهذه الشخصية في (الأثنى في مناورة) هي التي ننظر طوال الرواية إلى الواقع من خلال وعيها به .

وإذا كان الحب في روايات محمد جلال الأولى هو وسيلة الشخصية لتحقيق ذاتها ، فإن الحب في (الأثنى) كما في (الملعونة) يصبح الحدث الرئيسى الذي يجسد القهر .

والحب في روايات محمد جلال هو الحالة الإنسانية المثل التي يستطيع الفرد أن يحتفظ فيها بكيانه وتكامله النفسى . وفي

الإنسان المعاصر بشكل عام ، ذلك الإنسان الذى يبحث عن ذاته وعن تحقيق القيمة فى عالم اختلطت فيه القيم - وبهذا المعنى فد (الملعونة) متقدمة كثيرا على الرواية المصرية .

والتقنية التى يختارها محمد جلال فى هذه الرواية هى تقنية فى مثل حداثة الرؤية نفسها وتقدمها المعنى .

فأحداث (الملعونة) تدور كلها فى ليلة واحدة مقمرة بينما تجلس البطلة غالية على شاطئ البحر ، ويلعب البحر والقمر بضوئه الخافت (الذى يكون صورة شعرية تعادل أحيانا القهر وأحيانا الخلاص ، وأحيانا الأمل المفقود) وكذلك صياد عجوز تجده غالية على الشاطئ بالصدفة وتتجسد فيه صورة الأب المنقذ بلا إنقاذ لأنه لا حيلة له أمام البحر وحادثة موت ابنته رباب التى يوحد بينها وبين غالية . تلعب هذه الصور جميعا دور الموتيفات الشعرية التى تعطى للأحداث خلفيتها المكانية . ولكن الحدث الحقيقى أو الباطنى فى الرواية يتم من خلال تداعى الصور والمواقف فى عقل البطلة غالية ، حتى تكون صورة شاملة أشبه بالصورة الشعرية ، حتى تكتمل الرواية فتصبح فى مجموعها مجازا لحياته ، للإنسان الحديث على إطلاقها . ويساعد على خلق هذا المجاز الشعرى اللغة التى يستخدمها المؤلف ، هى لغة ليست واقعية وإنما تخلق عن طريق تتابع الاستعارات والمجازات نمطا فنيا يرتفع عن الواقع ويعادله .

ويقوم الحدث الرئيسى فى (الملعونة) على مفارقة رئيسية بين حب غالية وأمين وبين الظروف التى تضطر كلا منهما للسلوك رغما عنه . فغالية تقتل رجلا عندما يحاول أن يسلبها عفافها مدافعة بهذا القتل عن تكامل القيم التى تعيش فى ظلها والتى يجسدها حبها لأمين . ولكن المفارقة تحدث عندما تدان هى فى هذه الحادثة لا بسبب إلا لأنها حاولت الدفاع عن قيمها وحبها . وتكون هذه الحادثة الخطوة الأولى من سلسلة خطوات متطردة التقدم فى الحدث تعبر عن ازدياد القهر والتفافه حول عنقها ليخنقها . ولكن غالية لا تفقد إحساسها بتكامل الحقيقة وثباتها طالما كانت متأكدة من حب أمين لها . ولا يختل عالم القيم الذى بنته لنفسها - والذى يمثل نظاما أخلاقيا وكونيا صارما -

النقاء الذى بنته لنفسها مع تامر لا تجد ملاذا من الإحساس العنيف بالقهر الذى يولده انهيار الحب سوى الاستنجاد بحب آخر قديم هو حب كرم ، ولكنها لا تلبث أن تكتشف أن هذا الحب القديم ليس إلا وهما وأن الحقيقة الوحيدة الموجودة هى حبها لتامر ، وعندما ينهار هذا الحب ينهار إحساسها بتبات الحقيقة نفسها بل تختل موازين الكون ذاته :

« الملمت أشلائى المبعثرة ، بحثت عن شىء فى عقل أقوله ، أصنعه ، لم ألق بشىء ، تخلصت عنى كل الأشياء ، مهجورة فى هذا العالم ، الذى تأكل الأم فيه ابنها ويأكل الابن أمه ، وتزفه لنا صحب الصباح بلا خجل ، كأنه أغنية الصباح المفردة .. تبينت أن ثامسكى وهم ، فقدت توازنى بدوت لنفسى كأن قدمى معلقتان فى الهواء ، والأرض تناسطح رأسى .. » (الأئى ص ٣٦) .

والنتيجة الحتمية لاختلاف الكون عند حدوث الخيانة هى أن الفوضى تعم . والفوضى هنا فى القيم . فمن أهم مظاهر تعقد الرؤية التى تفصح عنها الروايتان الأخيرتان الإحساس بانهيار القيم الثابتة التى كان يركز عليها الإنسان فى الماضى وإحساس الإنسان الحديث بأن الحقيقة لم تعد مطلقة أو ثابتة ، وأنه بزوال ثبات الحقيقة (التى يعبر عنها الحب المطلق فى أعمال محمد جلال) يجد الإنسان نفسه وهو يواجه فوضى القيم .

وهذا التعقد الجديد فى رؤى محمد جلال هو الذى ينقل عمله ، باعتباره روائيا ، إلى مرحلة الرواية الحديثة بكل ما فى الكلمة من معنى .

وانهيار الحقيقة الثابتة التى كان يعبر عنها رمزيا الحب المطلق هو الموضوع الرئيسى فى (الملعونة) . فالقهر فى (الملعونة) هو قهر عام ناتج عن اختلاف نظام كون وليس فقط نظاما اجتماعيا أو معطيات بيئة معينة . ولذلك ، فإن (الملعونة) - بوصفها أنصاع عمل قدمه محمد جلال حتى الآن - هى الرواية الحديثة الحقة التى نستطيع أن نقارنها بالرواية العالمية المعاصرة ، لأن الصراع فيها وإن كان ينبع من بيئة محلية هى البيئة التى شكلت مأساة غالية فى حبها لأمين إلا أنها تتحدث عن أزمة

العالم الخارجى أو التركيبية الواقعية التى توجد فيها هذه الشخصيات ، وإنما يأخذنا مباشرة إلى أعماق الشخصية وإلى أفكارها الباطنية ، حيث يختلط الماضى بالحاضر ؛ وحيث تصبح اللحظة المكثفة هى وسيلة الكاتب للتعبير عن كل ما يعتمل داخل عقل الشخصية من صراعات وتناقضات .

وتجتمع الرغبة العارمة من جانب الزوجة فتحية مع الجفاء الواضح الذى يبديه نحوه ابنه سامح وبذور الشك التى تلقىها أم وفيق فى نفسه على أن تجسد لديه الإحساس بالخيانة والقهر . فيتحول العالم الواسع الذى خرج إليه من السجن إلى جدران معنوية تضيق عليه الحناق شيئا فشيئا وتحكم حوله الحصار حتى يصل فى النهاية إلى لحظة الانفجار المروع فيقتل زوجته .

والمفارقة الدرامية الرئيسية التى يبنى عليها المؤلف الموقف هى التناقض بين الحرية التى حصل عليها وفيق ، وبين سجن الحياة والغربة وانهايار القيم الذى يجد نفسه فيه بعد الإفراج عنه .

ويزيد المؤلف هذه المفارقة عمقا وحدة بأن يجعل الخيانة والقهر اللذين يعانى منهما وفيق بلا سبب على الإطلاق ، بل هو قهر عبثي تماما ، كأنما يريد المؤلف هنا - على عكس (الملعونة) مثلا - أن يخرج عن إطار القهر الاجتماعى إلى قهر أقسى منه وأشد إيلا ، وهو القهر القدرى أو الكونى الذى يقع الإنسان ضحية له . فـ « وفيق » يدخل السجن دوغما سبب واضح أو بلا سبب على الإطلاق اللهم إلا أنه احتضن شخصا أمام الجامعة يشبهه البوليس فى نشاطه السياسى . وزوجته « فتحية » ليس هناك دليل واضح على خيانتها اللهم إلا أنها أنجبت ولده بعد دخوله إلى السجن ، وحتى حماته التى يتهمها البوليس بأنها تتاجر فى أعراض النساء لا يصدر عليها - فى الرواية - حكم يثبت إدانتها ، بل تنتهى الرواية دون أن نعرف هل هى فعلا مدانة أم لا . وبهذا الشكل ، يوسع المؤلف من نطاق عذاب وفيق ليصبح عذاب الإنسان الذى لا يستطيع أبدا أن يصل إلى اليقين أو الحقيقة ، بالرغم من كل ما يحيط به من دلالات ، وإنما تصبح لحظة القتل أو لحظة الموت هى « لحظة الحقيقة » الوحيدة التى يمكن أن يحصل عليها فى حياته وينهى بها عذابه ،

إلا عندما تكتشف خيانة أمين . وأمين نفسه لا يجوبها إلا عندما يظن سوءا أنها تخونه مع المعلم . ومع تقابل ظنون الاثنين وتصادمهما يحدث الخلل الحتمى فى عالم القيم الثابتة الذى يعيشان فى ظله . ومن ثم تحدث التراجيديا . والتراجيديا هنا تتخذ أبعادا أشمل بكثير جدا من حياة غالبية وأمين أو تجربتها الخاصة ، فهى تراجيديا الإنسان الذى يبحث عن القيم فى عالم يفهره ويحيره على أن يقبل الفوضى .

محكمة فى منتصف الليل

قلنا إن الأزمة الأساسية التى يعالجها محمد جلال فى روايات هذه المرحلة هى أزمة القهر التى يعانىها الإنسان فى العالم المعاصر . . وهى - كما أوضحت - استمرار للموضوع الرئيسى الذى سيطر عليه منذ بدايته الفنية ولكن بشكل أكثر شمولاً وتعقيدا فى إطار رؤية فنية وإنسانية أرحب وأوسع . والقهر عنده يتخذ أشكالا متعددة ؛ فهو قد يكون قهرا سياسيا أو اجتماعيا أو حتى قدريا كونيا . وتتخذ أزمة القهر عنده دلالات شتى لتصبح أزمة الوحدة والمعجز والغربة التى يعانى منها الإنسان المعاصر إزاء قوى أكبر منه فى عالم تمزقت فيه الصلات الإنسانية وانهارت فيه القيم الثابتة التى كان الإنسان يركن إليها ليصل إلى اليقين الذى يبعث فيه الاطمئنان . وفى روايته الأخيرة هذه - (محكمة فى منتصف الليل) - يصل الكاتب إلى درجة كبيرة من التضيق فى تصوير هذه « الموضوعات » أو « التيمات » وفى استخدام الوسائل الفنية التى تندرب عليها جيدا فى (الملعونة) و (الأثنى فى مناوره) .

ففى (محكمة فى منتصف الليل) يركز الكاتب الحدث حول الشخصية الرئيسية « وفيق » الذى يخرج من السجن لثو ليجد زوجته وقد أنجبت له ولدا هو « سامح » الذى يشك فى بنوته . وهذه الأزمة فى حد ذاتها هى الشرارة أو الذروة التى يتفجر منها الموقف كله حتى يصل إلى قمة العنف الدرامى . ونحن نكاد فى هذه الرواية نرى الحدث كله من خلال وعى هذه الشخصية ونشئ وجهة نظرها تماما ، كما أن الشخصيات الأخرى كلها موجودة فقط فى علاقتها بشخصية وفيق وأزمته ، وليس لها وجود مستقل عنه . ولذلك ، فإن الكاتب هنا لا يعنى بتصوير

وبهذا تصبح أزمته الشخصية، أزمة وجود أكثر منها أزمة مجتمع أو علاقات إنسانية، كما تصبح « العيشة » هي الطابع الأساسي لهذا الوجود .

ومنذ البداية نجد أن وفيق ضحية تراجيدية لقوى أكبر منه تشكله وتحاصره لحظة بعد لحظة . وعندما يكتمل الحصار ويصل إلى ذروته لا يبقى أمام البطل إلا أن يخرج من أزمته بالقتل ، وهو الفعل الإيجابي الوحيد الذي يمكنه من خلاله أن يواجه عبثية الوجود وينهى به الحصار القدرى المضروب حوله .

ومنذ لحظة القبض عليه دوغما سبب واضح ، أو بلا سبب على الإطلاق ، يصبح وفيق ضحية لقوى أكبر منه لا يفهمها . وبدلاً من أن يستعيد بعد خروجه من السجن الصفاء والتكامل اللذين كانا يميزان حياته قبل القبض عليه ، نجده يخرج إلى عالم غريب عنه ينكر عليه الحب والانتماء العائلي وحتى الأخوة ، عالم تنفتت فيه كل القيم الثابتة التي عاش بها من قبل بل ، على العكس من ذلك ، هو عالم يضرب من حوله حصاراً يتزايد في « كريشندو » متصاعد ويقهره بلا سبب واضح . وينتج ذلك رمزياً في المشهد الرابع الذي رسمه المؤلف في الفصل الرابع لاستقبال أبناء الخي له بعد خروجه من السجن . فها هو وفيق في هذا المشهد يجد نفسه والأبدى تتدافعه كان الناس يلقون القبض عليه بدلاً من أن يرحبوا به ، كما يتزاحم الناس من حوله ويزداد عددهم شيئاً فشيئاً حتى ينحولوا إلى حشد بشري يجثم على أنفاسه ويكاد يخنقه ، وينحول مشهد الاستقبال إلى حصار حقيقي يلخص موضوع الرواية كله .

وحالة الحصار هي الاستمارة الفنية الأساسية التي يبني عليها المؤلف الحدث في الرواية . وهو يصور مراحل هذا الحصار في تطور متصاعد فصلاً بعد آخر يزداد معه التوتر إلى درجة لا يعود من الممكن احتمالها ، وبذلك يصبح الانفجار الأخير مبرراً تماماً . وبذلك تتخذ فصول الرواية السبعة شكل كريشندو ذي إيقاع متصاعد متلاحق لا هت ، حتى نحس بالبطل كأنه فريسة تحاط حولها خيوط العنكبوت شيئاً فشيئاً حتى تحتويه تماماً فلا يستطيع منها فكاً .

ويبدأ كريشندو الحصار مع اللحظة الأولى التي يحصل فيها وفيق على حريته . وينثر الكاتب هنا وهناك بعض الدلالات

الرمزية التي تلخص فيها يشبه الاستمارة الشعرية العالم الذي يخرج إليه وفيق من السجن . وهناك دلالتان أساسيتان من هذا النوع تلخصان في تناقضهما التمزق الذي أصاب عالم وفيق والذي يعكس بدوره تمزقه الداخلي بين الشك واليقين وهما طبق السلطة والكلب . فطبق السلطة الذي تعده له زوجته غداة خروجه من السجن هو - كما يقول وفيق نفسه - الحرية بذاتها ، بما له من دلالات كالفقدرة على الاختيار (اختيار الطعام الذي يحبه كأسط مثلاً على الحرية) وكالرغبة في استعادة العالم القديم الذي كان يعيشه قبل دخوله إلى السجن . وفي مقابل هذه الحرية التي يرمز إليها طبق السلطة نجد الكلب الذي اقتنته زوجة وفيق أثناء سجنه وهو يلقي بظله الرهيب على وجودها معاً بكل الشيطانية التي تتجلى في عينيه وبكل الكراهية التي يبديها نحو وفيق كأنها هو منافس له في حب فتحة . وهو يجسد دلالات الخيانة والشك التي تعذب وفيق منذ البداية ، يضاف إلى ذلك كله مشاعر الكراهية والإنكار الواضحة التي يبديها طفله سامح نحوه .

« تفرس ذيل الكلب الأسود - خيل إليه أنه ذيل شيطان .. »

قالت :

- لقد حمى وحدتى من المقتحمين !

شعر برغبة في أن يركله في بطنه المنتفخة ! حرك قدمه اليمنى .

ضغطت فتحة على حروف كلماتها :

- غدا يالفك يا حبيبى !

افترش سامح الأرض . بعثر الحلوى . سقطت قطعة منها في صحن السلطة . التقطها وفيق ومسحها بجلبابه . فربما من فم ابنه ، أخذها الولد في تردد ، توقع الأب أن يضعها في فمه ولكنه رماها إلى جواره . ارتعشت أربعة أنف وفيق . خطفت فتحة قطعة الحلوى . دستها في فم الطفل .

وإزاء الفوضى واختلال القيم التي تحدتها هذه اللقطات التلغرافية السريعة في نفس وفيق ، وذلك الإحساس بالخيانة

وهكذا تنقلب أشواق فتحية إلى عقارب تنهش رأسه وتضيق من حوله دائرة الحصار ، فكأنما العالم الواسع الذى خرج إليه من زنزانة السجن أخذ يضيق شيئا فشيئا حتى أصبح فى حجم هذه الزنزانة نفسها .

وتلعب اللوحة التى رسمها لفتحية قبل دخوله السجن دورا أساسيا فى تعميق إحساسه بفقدان البراءة ، وتمثل - إذا استخدمنا اصطلاح ت . س . إلويوت - المعادل الموضوعى لهذا الإحساس . فاللوحة التى لم تكتمل هى رمز لصفاء قديم لم يكتمل ولا يمكن استعادته . . . وهى فى الوقت نفسه فى صورتها غير المكتملة تجسد لديه آثام فتحية كما تصور له شكوكه ، فكأنما انقلبت فى لاوعيه إلى شئ يشبه صورة « دوريان جراى » التى وصفها الكاتب أوسكار وايلد فى روايته الشهيرة ؛ تحمل آثام صاحبها وتجسدها يوما بعد الآخر . ولذلك ، فإننا نجد وفيق يشعر برغبة عارمة فى تمزيق هذه الصورة وتحطيمها ولكنه فى بحته الدائب عن اليقين ومع عدم وصوله إلى اليقين الكامل يعجز عن أن يمد يده إليها :

« شعر برغبة فى أن يمزقها . لم تمثد يده . »

ويصل هذا الحصار إلى قمته فى مشهد الفصل الرابع الرائع القائم على حركة الجموع وتضييقها الخناق شيئا فشيئا وهم يحتفون بعودته . والمشهد كله يعتمد على مفارقة الاستقبال الذى يتحول إلى عملية توحى بالحصار الخائق حتى كأنها تكاد تتطابق مع حادثة القبض على وفيق بلا سبب مفهوم من قبل البوليس . وكلما تزايدت الجموع وضيق الخناق على وفيق وزادت من محاصرته (وهى التى من المفروض أنها تحتفى به) كلما ضاقت دائرة القهر التى يقف وفق محاصرا فى وسطها .

ويعمق من معنى الحصار ويزيد من عبثية حرص المؤلف على تأكيد « اللاسببية » فى عملية القبض على وفيق . وربما أيضا فى شكوك تجاه أمراته وحتى أيضا فى حقيقة « هاته » وتناكد عبثية هذا الحصار أكثر وأكثر فى مشهد الاستقبال بالحرارة حيث يتحول إلى كتلة لا ملامح لها . ولكنها تحمل فى حصارها معان القهر القدرى الذى لا يجد منه وفيق نكاكا إلا بالهرب إلى دولت التى تأخذ بيده وتنقله من الاختناق بين الجموع .

وانهيار الصفاء القديم الذى يرمز إليه الكلب فى مقابل الحرية التى يرمز إليها طبق السلطة ، إزاء ذلك كله يحاول وفيق - من خلال استعادة ذكريات حبه لفتحية - أن يستعيد ذلك العالم المتناغم المتناسق الذى كان يعيشه قبل دخوله إلى السجن . وينجح المؤلف فى إعطائنا الصورة المناقضة للحاضر وفيق المضطرب الذى يسيطر عليه الشك فى الحقيقة ، وذلك بمضاهاة هذا الحاضر بماض كان وفيق يعيش فيه مع فتحية حبا يمنحه الاكتمال واليقين . وعندما يستعيد وفيق مع فتحية ذكريات حبهما يرتبط هذا الحب فى وجدان وفيق « بحالة شعرية » مثالية تشبه حالة « الفردوس المفقود » . ويصور المؤلف ذلك فى صورة انطباعات فردوسية لهذا العالم المتكامل الذى كان يعيشه وفيق تتخللها فجأة بل تمتزج بها امتزاجا أصداء القهر المثلة فى صوت المحقق والسجان الشاويش عمر . وتأتى أصداء صوت المحقق والشاويش عمر فى وعى وفيق أثناء محاولته لاستعادة الصورة الفردوسية للحب القديم ، كالشرح العنيف الذى يصيب صفاء الصورة فجأة ويكاد يطمس معالمها ، فتفشل محاولته للهرب من حصار الحاضر إلى صفاء الماضى واكتماله :

« زقزق عصفور . تمايلت قرونفلة . التصق فتى

بفتاة . اعتصره صوت الجاويش عمر ، خيل إليه أنه يخرج من كتفه ، من الموضع الذى أمسكته منه فتحية » .

ويضيق الحصار أكثر حول « وفيق » عندما تتوقف صورة الحب القديم عن أن تكون رمزا للتكامل النفسى والصفاء المطلق لتصبح رمزا للخيانة . فأشواق الحب التى تبثها له زوجه تأتى إلى وعيه لا بوصفها رغبة فى تعويض ما فات من سعادة وإنما باعتبارها دليلا أكثر على الخيانة ! . وجسد فتحية المنفجر بالرغبة فيه وحده يصبح فى نظره دلالة على حالة من « العمر » وليس رمزا لتتويج الحب بالاتحاد الجسدى . وتمتزج فى ذهنه صورة غرفة نومه مع فتحية مع صورة الزنزانة التى عاش فيها سنوات سجنه :

« - افتحى الباب يا فتحية

وجد الباب مفتوحا ، خرج من الحجرة . تذكر عندما فتحو له باب السجن ، كان النهار بلا شمس » .

الاكتشافات الدرامية التي تؤكد شكوكه في زوجه ، كما تؤكد في الوقت نفسه عبثية وجوده . ويصبح فعل القتل هنا نتيجة حتمية لرغبة وفيق في إلغاء كل ما يحبط به من تلوث وعبثية وفقدان للبراءة عن طريق أعنف فعل يمكن أن يقوم به إنسان وهو القتل .

وتتمثل سلسلة الاكتشافات هذه التي تؤدي بوفيق إلى فعل القتل في الكشف عن بعض « الحقائق » التي حرص المؤلف منذ بداية روايته أن يخفيها عنا وعن بطله ، والتي تظل في لاوعيه محصورة في منطقة الشك الغامض بعيدة عن أن تكون يقينا يريجه ويجعله يركن إلى « نظام معين » من القيم حتى إذا كان هذا النظام فاسدا . وأولى هذه الحقائق التي يكتشفها وفيق لأول مرة هو أنه قبض عليه بلا ذنب منه إطلافا سوى أنه احتضن رجلا تشبه دوائر الأمن في نشاطه السياسي . ولكن المفارقة العبثية تتم عندما يعلم وفيق أنه قضى سنوات طويلة في السجن في سبيل رجل هو في الحقيقة من المقرين إلى السلطة ، بل إن هذا الرجل نفسه يعرض على وفيق مساعدته في معرفة سبب القبض عليه ، ويعمق ذلك من إحساس وفيق بعبثية وجوده نظرا للمقهر الواقع عليه . فها هو قد أضاع أحلى سنى عمره في سبيل لا شيء ، حتى الإنسان الذي كان مفروضا أن يكون صاحب قضية أو فكر تتضح انتهازيته وخيائنه لفكره ، بل وعمالته للسلطة . وها هو وفيق يحس بأنه دفع سنوات عمره ، ليس في سبيل قضية وإنما في سبيل الخيانة .

وثان هذه الاكتشافات اكتشاف وفيق حقيقة الاتهام الموجه « لحماته » من قبل البوليس . والمؤلف يمهّد لذلك من خلال مشهد استهجان أبناء الحارة للملابس الحماة وسيارتها وكذلك من خلال صفة « الدنس » التي تلحقها بها دولت ، ولذلك ، فعندما تغبر فتحية زوجها وفيق بالأمرا لا يعود لديه شك في تلوث هذه المرأة . وهو لذلك يدينها فوراً حتى قبل أن يصدر عليها حكم الإدانة من قبل المحكمة (وتكمن المفارقة هنا في أن حكماً كهذا يمكن ألا يصدر على الإطلاق ، فعنى النهاية لا تصرف إذا كانت حقا مدانة أو بريئة) ، ويؤدي هذا الاكتشاف إلى أن تتوحد في ذهن وفيق صورة الأم مع صورة الابنة . وتصبح فتحية وأما في ذهنه شيئا واحداً . وعند هذه

ودولت تلعب دورا مهما في حياة وفيق . فبالإضافة إلى رمز الصفاء والحب الذي تمثله ، فهي أيضا صورة أخرى منه ، أو ضمير . فهي أيضا تبحث عن التكامل ، وتجدّه في زمن ماضٍ ولا تستطيع استعادته في الحاضر حتى بعد أن تحصل على حبیبها وفيق في الفراش ، وهي أيضا صورة مشاغمة متناسقة للماضي (كانت موديلاً لوفيق ورغم أنها كانت تقف أمامه عارية إلا أنها لم تكن تحس بالخيطية لأنها كانتا يعيشان حالة فردوسية من الطهر تشبه حالة آدم وحواء قبل الخطيئة) ، ولكنها في حاضره وفيق الملوّث تكتسب هي الأخرى رموزاً جنسية ، فيصبح العرى بالنسبة لها دلالة على السقوط وفقدان البراءة . وبالتالي فهي تتوحد مع فتحية وتبدأ في استخدام أدوات تجميلها وتقف أمام مرآتها نفسها ، وذلك في مشهد غرفة النوم التي تضمها مع وفيق ، فكانها أصبحت هي وفتحية في النهاية شيئا واحداً في وعي وفيق ، وتصبح هي الأخرى عاملاً من العوامل التي تحاصره .

ويسبب هذا الحصار يصبح وفيق رمزا للإنسان الذي يقع ضحية وجود عبثي تحتل فيه القيم القديمة ، ولا يوجد ما يحل محلها سوى الحركة المجنونة نحو الاتهام والحصار والوحدة والفشل .

ويأتي الفصل الأخير الطويل (فصل ٧) من الرواية بمثابة الذروة الدرامية التي تتجمع عندها كل خيوط الحدث السابقة والمؤلف يحرص هنا على أن يصور الحدث من خلال تيار الوعي لكل شخصية من الشخصيات الأربع الرئيسية (وفيق - فتحية - الأم - دولت) ، كما يحرص على أن يتتابع الحدث في إيقاع زمني لاهث يقسم اليوم الأخير من حياة وفيق مع فتحية إلى ساعات أو فترات متتالية كل فترة منها تقربنا من ذروة التوتر كما تقرب وفيق من فعل القتل الأخير . وكلما تقدمت الساعة ضاق الحنّاق ، أكثر وأكثر ، حول رقبة البطل الذي يظل دائما في مركز الصورة . وتظل رؤياه للأحداث والعلاقات التي تربطه بالآخرين هي البؤرة الرئيسية التي نرى من خلالها الحدث .

ويقترّب وفيق في هذا الفصل من النهاية المحتومة - شراؤه المسدس وقتله فتحية - عن طريق سلسلة متتابعة من

النقطة يؤدي به ذلك إلى اتخاذ القرار - وهو أول قرار يتخذه منذ بداية الأحداث - بالقتل . . . فعندما يعرف وفيق الاتهام الموجه إلى حماته تنسحب فكرة « الدنس » و« الخيانة » التي تسيطر عليه لا على الأم وحدها وإنما على ابنتها فتحية أيضا . وتصبح الخيانة في ذهنه حالة عامة كأنها قانون من قوانين الوجود الذي يعيشه ، وعندئذ يصبح السؤال الكبير الذي يلح على ذهنه هو : لماذا ؟ وهو إذا استطاع أن يجد إجابة عن هذا السؤال استطاع أن يجد لوجوده بل للوجود كله معنى . ولكن وفيق لا يجد الإجابة ، ولذلك فهو يندفع إلى فعل القتل حتى يحطم هذا الوجود في لحظة جنون واحدة .

« كأن وفيق قد انفجر
- لم أعد قادرا على النوم
- اهتزت الريشة بين أصابعي . .
- اختلطت الألوان في عيني
- الدنس يملأ رأسي
- امرأتى خانتني .
- وابنى سامح ليس ابني »

وإذا لا يجد وفيق إجابة تعيد إليه التوازن ، يصبح القتل حتميا لإعادة التوازن إلى ذاته حتى ولو فقد في سبيل ذلك كل شيء . وهكذا يصل الكريشندوف في هذا الفصل إلى أعلى درجات انفجارا .

وتبقى (محاكمة في منتصف الليل) إضافة حقيقية وأصيلة للبناء الروائي الذي بناه هذا الكاتب الفنان بدأب وصبر عجيبين ، حتى استطاع أن يصل إلى شكل الرواية الحديثة التي تقوم على التوتر الدرامي اللاهت والتي يتسع مجال الرؤيا فيها ليشمل أزمة الإنسان المعاصر .

وقد تعتمد المؤلف ألا يجد بطله الإجابة . لأنه لو عرف لاستطاع أن يكشف المعنى في حياته ويستعيد تكامله القديم . فالمعرفة هي وسيلة الإنسان إلى التكامل واليقين . . ولكن مأساة وفيق أنه لا يستطيع في ظل الخيانة والقهر أن يصل إلى يقين من نوع ما . وبالتالي ، فإن نظام الأشياء بل نظام الكون كله ينهار من تحت قدميه ويتركه يسبح في فوضى لا نهاية لها . نجده يصرخ ملتاغا في وجه (عزت بك) الرجل الذي قبضوا عليه من أجله كأنه يبحث عن سبب لما حدث أو منطق يحكم فوضى القيم فلا يتلقى سوى الصمت . .

آفاق نقدية

□ محتوى الشكل
□ الحرية والانضباط

محتوى الشكل

نحو موضوع دقيق لدراسة الأدب

سيد البعراوى
(مصر)

يبدو القول بأن موضوع النقد الأدبى هو (الأدب) أمراً بديهياً . غير أن هذه البديهية تصبح فاقدة الجدوى بمجرد أن نسأل السؤال الذى ما زال محيراً ومختلفاً حوله : ما الأدب^(١) . ونعرف بالطبع الخلاف القديم بين المدارس المختلفة فى تحديد ما الأدب . وحتى إذا وصلنا إلى تحديد ماهية الأدب فإن هذا لن يحل المشكلة ، لأننا نعرف أيضاً أن هذا الأدب هو فى الحقيقة موضوع لعلوم كثيرة وفروع معرفية متعددة وليس فقط النقد الأدبى . فهو موضوع لعدد من الدراسات القريبة من النقد مثل تاريخ الأدب والأدب المقارن ، وعلم الجمال وعلم الأسلوب ، وهو موضوع لعدد من العلوم مثل علم اللغة وعلم الاجتماع وعلم التاريخ وعلم النفس والفلسفة وغيرها . وبسبب من هذا التداخل بين العلوم فى مجال الأدب ، ظل النقد الأدبى يتأرجح بين التأثير بهذا العلم تارة وذاك تارة أخرى ، مما أثر على الزاوية التى ركزت عليها كل مدرسة نقدية فى العمل الأدبى . ومن هنا جاء التراوح بين عدد من الثنائيات المشهورة : الخارج والداخل ، النص والسياق ، اللفظ والمعنى ، الشكل والمضمون ، الدال والمدلول . إلخ . وقد وقفت كل من المدارس النقدية موقف التركيز على إحدى تلك الثنائيات بدرجات متفاوتة ، فكان بعض المدارس هادماً بالضرورة - لإنجاز المدارس الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له . والمثال البارز على ذلك هو ما حدث ويحدث فى قرننا العشرين .

الكافى وقتها ، ولم نجد من يهتم بها إلا منذ فترة قصيرة . ومن بين هذه الإضاءات مقولة لوكاتش « إن الشكل هو العنصر الاجتماعى الحق فى الأدب »^(٣) ، ومنها أيضا قول تينيانوف « إن الحياة الاجتماعية تدخل فى علاقات مع الأدب قبل كل شئ عبر جانبها اللفظى »^(٤) . والحقيقة أن مقولة تينيانوف الأخيرة يمكن أن تكون إشارة إلى التطور الذى حدث للشكلية الروسية فى مرحلتها الأخيرة وخاصة على يد ميخائيل باختين وجماعته ، الذين اهتموا بالبحث فى العلاقة بين اللغة والنص والمجتمع ، بحيث نستطيع أن نعتبر باختين هو أول من حاول بجدية الخروج على الثنائيات السابقة ومحاولة طرح فرضية جديدة أو إشكالية جديدة تكون موضوعا أكثر دقة للنقد الأدبى .

إن باختين ينطلق من مقولة جديدة ، ترى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست علاقة تأثير وتأثر كما قدم الماركسيون التبسيطيون ، كما أنها ليست علاقة انعكاس أحادية . يقول : « إن الفن أيضا اجتماعى بشكل كامل . وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعى ، الذى هو خارج الفن ، فإنه يجد فيه صدى داخليا مباشرا . فليس هناك - إذن - عنصران غريبان يؤثران فى بعضهما البعض ، بل تكوين اجتماعى يؤثر فى تكوين اجتماعى »^(٥) ، ومن ثم يطرح باختين : « مساهمة فى علم شعر اجتماعى » ويسميه - وإن عرضاً - علم اجتماع الشكل ، تكون مهمته « فهم هذا الشكل الخاص للاتصال الاجتماعى الذى يوجد متحققا ومثبثا فى مادة العمل الفنى . . مهمتنا هى فهم شكل العبارة الشعرية بوصفه شكلاً من أشكال الاتصال الجمالى الخاص الخاص بتحقيق فى المسادة اللغوية »^(٦) . ولقد استطاع باختين أن يحقق مثل هذه الدراسة فى الشعر وفى الرواية بصفة خاصة عبر كتابيه عن رابليه ودستوفسكى ، بحساسية بالغة وذكاء نافذ .

غير أن إنجاز باختين لم يكتمل حيث لم يكون جهازا مفهوما وإجرائيا متكاملا يثبت أركان هذا الإنجاز باعتباره علماً منضبطاً . وظل من الممكن أن يوجه إليه نقد مثل نقد بيرزما الذى رأى أنه وتلميذته جوليا كريستيفا لم يجيبا على السؤال : « ما هى بالضبط العلاقة بين البنى القولية ، ومصالح الجماعات الاجتماعية المحددة »^(٧) .

لقد تبلور الصراع النقدي مع بدايات القرن العشرين بين تيارين أساسيين ، هما التيار الاجتماعى والماركسى من ناحية والتيار الشكل الجديد والبنوي من ناحية أخرى . وكان واضحا من البداية أن التيار الشكل كما تمثل فى الشكلين الروس قد كان نقيض التيار الاجتماعى الماركسى ، الذى ركز على مضمون العمل وعلى التفسير الخارجى أو السياقى له ، بفعل الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية السياسية للأدب . وكان طبيعيا أن يكون النقيض مهتما بالتحليل النفسى والشكل بصفة خاصة بفعل الاهتمام بالوظيفة الجمالية فى المقام الأول . ورغم وجود كثير من الاختلافات بين الشكلين الروس والنقاد الجدد فى الولايات المتحدة وإنجلترا ، فإن التركيز على الوظيفة الجمالية ، والاهتمام بالنص ، هو الجامع الأكبر بينهما ، وكذلك الأمر يمكن أن يقال عن البنوية (التى تعتبر دون شك امتدادا للشكلية) والأسلوبية وبعض الاتجاهات السيميوطيقية . .

وهكذا ظل طرف الشكل / النص / الداخر يغلب على التيار الشكل بتنوعاته ، بينما ظل طرف المضمون / السياق / الخارج غالبا على التيار الاجتماعى بدءا من بليخانوف وانتهاء بجولدلمان ومرورا بلوكاتش ومدرسة فرانكفورت ، برغم الإنجازات المهمة التى تمت بشأن الوسائط وخاصة مفهوم البنى الذهنية ورؤية العالم عند جولدلمان . وتحول الشكل لدى الشكلين إلى المادة الخام أو شكل المادة كما يقول باختين^(٨) ، وإلى بنية ذهنية مجردة لدى البنويين ، بينما تحول المضمون عند الاجتماعيين إلى أفكار الكاتب كما تبدو فى عمله . وكلا الاهتمامين - فى تقديرى - لا علاقة له بالعمل الأدبى بوصفه نصاً مبدعاً تتحدد وظيفته أو رسالته وتحقق عبر التشكيل .

وفى تقديرى أن الصراع السياسى كان وراء هذه الانحيازات القطعية لأحد طرفى الثنائية ، وعدم القدرة على تجاوزها نحو أفق أرحب ينفيها أو يبحث عن علاقات بينية عميقة ، لأن الحركة كانت عنيفة ولا تنازل فيها . ومع ذلك ، فإن الباحث يستطيع أن يلمح بعض الإضاءات المهمة التى تنبغ فى أعمال هذا الفريق أو ذاك ، ولكننا لم نلق الاهتمام

كتاب تيرى إيجلتون (النقد والإيديولوجية) ، حيث يوضح . . . أن الأدب يعمل على دال الإيديولوجية ومدلول التاريخ ويحولها ، فالأدب لا يفك - فقط - الرابطة بين الشكل والمعنى التي تصل دالاً معيناً بمدلول معين بمعنى مجرد ومعايد ، إنه يفكك ذلك الجسر المعين بين الشكل والمعنى الذى أحلته الإيديولوجية على التاريخ . وهو يفعل ذلك عبر الوسائل الشكلية التى من خلالها يقيم خلفية لعمليات تلك الإيديولوجية^(١٣) .

وهذه العلاقة بين الشكل والإيديولوجيا ، ربما أهلت فريدريك جيمسون لاستخدام مصطلح « إيديولوجية الشكل » ، وهو مصطلح أكثر دقة ووضوحاً لأنه يدمج الجانبين السابقين فيرى الوظيفة المعادية للإيديولوجيا من منطلق إيديولوجية الشكل نفسه . إنه يرى أن الإيديولوجية ليست شيئاً يكون الإنتاج الرمزي أو يمنحه ، ولكن الحدث الجمالي بذاته إيديولوجي ، وأن إنتاج الشكل الجمالي أو القصصى ينبغى أن يُرى باعتباره حدثاً إيديولوجياً بذاته له وظيفة استدعاء حلول خيالية أو شكلية لتناقضات اجتماعية غير محلولة^(١٤) . وعلى هذا الأساس ، فإن مصطلح « إيديولوجية الشكل » يعنى عنده « الرسائل الرمزية التى تنقل إلينا عبر تواجد أنظمة إشارية مختلفة ، هى نفسها تمثل آثاراً أو تنبؤات لأنماط من الإنتاج^(١٥) » . وانطلاقاً من هذا المفهوم يصل جيمسون إلى مصطلح آخر أكثر ملائمة للنقد الأدبى هو مصطلح « محتوى الشكل » الذى نرى أنه يشير إلى الزاوية المحددة والدقيقة التى تصلح مجالاً دقيقاً لعمل النقد الأدبى .

- ٢ -

إن أقدم استخدام نعرفه لمصطلح محتوى الشكل ورد لدى اللغوى الدنماركى لويس هيلمسليف فى كتابه (مقدمة لنظرية فى اللغة) (الذى يختلف قراءه بشأنه . فبينما يشير جيمسون إلى أنه أقام رباعية من جوانب اللغة تتشكل من بعدى العبارة والمحتوى فى كل من جانبى اللغة : المادة Substance والشكل Form^(١٦) ، نجد أن « ديكرود » و« ثودوروف » يريان أنها سداسية ، حيث يتشكل كل جانب من ثلاثة أبعاد هى

ويحاول بيريديما نفسه تحقيق مثل هذا الإنجاز بالدعوة لعلم اجتماع للنص الأدبى ، يركز همه على دراسة النص الأدبى ذاته من منظور اجتماعى ، يدرك أن مصطلح التأثير « الاجتماعى على النص » لا يكفى . فالتطور الأدبى ليس متأثراً وإنما هو موصل (Mediatized) من قبل البنى الاجتماعية الاقتصادية مثل بقية النظم القانونية والسياسية . ولكنه فى الوقت نفسه محكوم بقوانين خاصة . . . إن علم اجتماع النص الأدبى يجب - إذن - أن يتم بالخاصية المميزة للكتابة بوصفها موضوعاً له^(١٧) ، وأن يتم بفهم السياق (الصون والسردى) على أنها وقائع اجتماعية تتصل بالمستوى الدلالي^(١٨) ، لأن كل نجل كلامى هو بنية إيديولوجية تعبر عن مصالح جماعية^(١٩) .

ولتحقيق هذه الفرضيات يقيم زيمها منهجاً يبدو أكثر وضوحاً وانضباطاً ، من حيث الإجراءات ، من دراسات باخنتين - وخاصة فى ميدان دراسة الرواية ، حيث درس بروس وكافكا وموزيل فى الكتاب الأول (الازدواج القيمى الروائى) وسارتر ومورافيا وكامى فى الكتاب الثانى (اللامبالاة الروائية)^(٢٠) . ويقيم منهجاً انطلاقاً من الوضع الاجتماعى اللغوى - Socio-linguistique مركزاً همه على تحليل اللهجات الاجتماعية Sociolects أو الجماعية : مكوناتها وكيف تلتقى فى داخل النص الروائى وتعمل ، وأصلاً إلى الدلالات الاجتماعية لهذه اللهجات وعملها . وهذا التركيز على اللهجات أو على الجانب اللغوى هو ما يشعرنا بأن ثمة نقصاً فى عناصر التحليل ، بحيث يكون القول بعلم اجتماع للنص نوعاً من الادعاء ، فليس النص هو اللغة فحسب .

وإذا كان باخنتين وزيمها يدركان البعد الإيديولوجى الاجتماعى للشكل على نحو واضح ويكاد يكون أحادياً ، فإن التوسير وجماعته ، ماسرى وإيجلتون - استفادة من مدرسة فرانكفورت^(٢١) - يدركون العلاقة بين الشكل والإيديولوجيا على نحو أكثر تعقيداً . ففى الوقت الذى يوافقون فيه على أن الشكل هو جزء من الإيديولوجيا ، يرون له قدراً من الاستقلال يؤهله للقيام بدور معادٍ للإيديولوجيا . بالنسبة لالتوسير ، تكون الأشكال التى يعمل عليها الأدب محكومة بالبناء المعماري للإيديولوجيا ، ومن ثم فإنها تمتلك دوراً موضوعياً سياسياً فى داخل العملية الاجتماعية . وهذا التمييز أكثر وضوحاً فى

بالإضافة إلى المادة والشكل ، المادة الخام ^(١٧)Matiere . غير أن أوضح نصوص هيلمسليف نفسه تشير إلى جانبين فقط كما رأى جيمسون . وهذا ما يتضح من النص التالى :

« يمكننا الحديث هنا عن معنى للعبارة ولا شىء يمنعنا من فعل ذلك ، برغم أنه غير معتاد . وإن الأمثلة المشار إليها : الجانب الأوسط من المنطقة العليا للفم ومتصل الصوائت ، هى مجالات صوتية للمعنى تتكون بشكل مختلف فى اللغات حسب وظائفها النوعية . ومن حيث إنها جوهر العبارة ، فإنها تتصل بشكل العبارة » ^(١٨) .

ومن هنا نفهم أن محتوى الشكل - إذا وافقنا على مرادفة Sens فى هذا النص بمصطلح Content فى نص جيمسون - على أنه الخلاف فى أداء المناطق الصوتية فى اللغات المختلفة . وهو يوضح فى النصوص التى تلى هذا النص أن معنى العبارة الواحد يمكن أن يعبر عنه بأشكال عبارة مختلفة - كما هو الحال فى اسم مدينة برلين مثلا .

ويأتى جيمسون لينقل هذا المخطط من المستوى اللغوى إلى المستوى الأدبى ، أو ما يسميه نظرية النوع فيصبح كما يل :

عبارة	وتعنى البنية السردية للنوع .
الشكل	محتوى المعنى الدلالى للنمط النوعى .
عبارة	العناصر الإيديولوجية السردية .
الجوهر أو المادة	محتوى المادة الاجتماعية والتاريخية الخام .

فيصبح محتوى الشكل فى هذه النظرية مساوياً لإيديولوجية الشكل ، أى المعنى الدلالى لنمط النوع الأدبى الذى يبنى عنده على تحليل « تقنى وشكل بأصيق معنى . ومع ذلك ، فإنه لا يشبه التحليل الشكل التقليدى . إنه يسعى للكشف عن الوجود الفعال للعمليات الشكلية المستمرة والمتغيرة الخواص فى النص . ولكن فى مستوى التحليل المطلوب هنا ، فإن القلب الجذلى يأخذ مكانه حيث أصبح يمكننا إدراك مثل هذه العمليات الشكلية فى حد ذاتها بوصفها مضموناً مترسباً باعتبارها تحمل رسائل إيديولوجية خاصة بها ، متميزة

عن المضمون الظاهر أو الجلى للعمل . وبمعنى آخر فقد أصبح ممكننا إبراز هذه العمليات الشكلية فى المنظور الذى سماه هيلمسليف « محتوى الشكل » وليس « تعبیر » الأخير ، والذى هو موضوع كل المناهج الشكلية الضيقة . وهدف هذا التحليل عند جيمسون هو الوصول إلى صراع الأنواع الأدبية فى مرحلة معينة أو فى ما يسميه اللحظة التاريخية أو الوضع التاريخى ، لا بوصفه سبباً للأنواع وإنما بوصفه « معوقاً أو مانعاً لعدد معين من الإمكانيات الفنية المتاحة من قبل وفاتحاً لإمكانيات أخرى جديدة قد تتحقق وقد لا تتحقق فى الممارسة الفنية » . وهذا هو ما يحققه بالفعل فى دراسته للرومانس ؛ حيث يدرك العناصر الشكلية التى برزت وأجهضت بفعل الموقف التاريخى أو الاجتماعى ^(١٩) . وإذا كانت مشكلة مصطلح هيلمسليف أنه مصطلح لغوى ، (واللغة عنده ، كما هى عند دى سوسير شكل أساساً) ومن ثم فإن محتوى الشكل عنده لا يخرج عن معنى المناطق الصوتية ، فإن مشكلة المصطلح عند جيمسون هى أن الشكل عنده يستخدم بمعنى النوع الأدبى وليس الشكل . وهذا الأخير مختلف عن النوع كما سنحاول أن نوضح فيما بعد . غير أن هذا الاختلاف لا يقلل من أهميته بالنسبة لنا .

وثمة استخدام آخر للمصطلح يبدو أقرب إلى فهمنا ، وهو استخدام هايدن وايت فى كتابه (محتوى الشكل) ، الذى يقصد به القيمة التى يضيفها استخدام السرد على الوقائع التاريخية فى الخطاب التاريخى الذى هو مادة عمل أو موضوع الكتاب . يقول فى المقدمة :

« لقد صار ضروريا التعرف على السردى بعيداً عن كونه مجرد شكل للخطاب يمكن أن يملأ بمحتويات مختلفة حقيقية أو خيالية ، حسب الحالة ، وإنما باعتباره (أى السردى) يمتلك محتوى سابقاً على أى تحقق يعطى له فى الحديث أو الكتابة . إن « محتوى شكل » الخطاب السردى فى الفكر التاريخى هو ما تبحثه مقالات هذا المجلد » ^(٢٠) .

ويقول فى موضع آخر :

« إن السردى ليس مجرد شكل خطائى محابى يمكن أن يستخدم أو لا يستخدم لتقديم الأحداث الحقيقية كما

وهذه من غيره . . في حين أن اللون الأحمر هو كتابة عن الشجاعة والهيمنة والتسلط . ومثل الأخضر الحاد وعدم الكثرة (٢٥) ، وهذه القيم المطلقة ليست نتاجا للخصائص الموضوعية للون نفسه ، كما هو واضح من النص ، وإنما هي نتاج لتلقى جماعة بشرية معينة هذه الألوان ، بدليل اختلاف تقييم الجماعات والشعوب لكل لون من هذه الألوان .

ومحاول ستولنير أن يقدم رأياً أقرب إلى الموضوعية حين يقول :

« إنك لا تستطيع أن تصنع من الفخار نفس ما يمكنك أن تصنعه من الحديد الخام إلا إذا كان ذلك غصباً وافتعلاً ، فالإحساس الذي يبعثه العمل يكون [. . .] مختلفاً كل الاختلاف . ذلك لأن المعدن يتحدأك ويستحثك على أن تصنع منه شيئاً معيناً حيثما أحسست بتماسكه ومرونته » (٢٦) .

وبرغم ما في هذا النص من إدراك للخصائص الموضوعية للمادة الخام ، إلا أنه يبالغ في أهمية هذه الخصائص إلى الحد الذي يجعلها تتحكم في الفنان وتنفى قدرته على الاجتهاد لتطويع هذه الطبيعة وإعادة تشكيلها بما يحقق رؤيته .

وثمة محاولة أخرى أقرب إلى الدقة بهذا الشأن ، إذ تحاول البحث عن الخصائص الفيزيائية للون وتأثيرها على جسم الإنسان مما يسمح بإقامة علاقة جدلية بين الطبيعي والاجتماعي - ترى هذه المحاولة أن « الإشعاعات اللونية تؤثر في جسم الإنسان محدثة تغيرات فيزيولوجية معينة ، ومثيرة شتى المشاعر ، فإن تأثير اللون الأحمر الكثيف لفترة طويلة يؤدي إلى ارتفاع ضغط الدم وإثارته إلى درجة كبيرة ويحدث دوارة وشعوراً بالإرهاك ، وعلى العكس من ذلك فإن اللون الأخضر يخفف ضغط الدم ويزيل الإرهاق البصري ويهدئ الأعصاب . . إن لون الشيء يؤثر بهذا الشكل أو ذاك في الإنسان لأنه مرتبط بسواء من خواص الشيء التي لا ترى بالعين كالحرارة أو حالة المادة والخواص الكيميائية ولكنها تمارس تأثيراً كبيراً على نشاط الإنسان وتولد لديه مختلف المشاعر المرتبطة بمجالات الارتياح أو الاستياء » . وبرغم هذا الوضوح في إطلاقية الخصائص الموضوعية للألوان ، إلا أن هذا الاتجاه يتدارك ليعلم أن هذا

تبدو بوصفها عملية تطويرية ، ولكنه يحمل اختيارات وجودية ومعرفية ذات تضمنات متميزة لإيديولوجية وحتى سياسية بصفة خاصة (٢٦) .

أما الاستخدام الرابع للمصطلح فهو « مضمون الأشكال الفنية » الذي استخدمه ك . و . كاجيف وف . كوزينوف في فصلها المعنون بـ « غنى مضمون الأشكال الأدبية » من كتاب (نظرية الأدب) .

وفي هذا الفصل نجد أن الصنف (النوع الأدبي) إذا استخدمنا كلمات م . م . باختين - هو ذاكرة الفن . أما المضمون الملموس لعدد من الأعمال الأدبية فيمكن أن يكون متنوعاً بصورة غير محدودة - غير أن البناء نفسه يحافظ على خبرة مجمل العملية الإبداعية السابقة . وبدون ذلك يصبح من غير الممكن وجود أى تطور بل يتعذر وجود الفن نفسه . وبالإضافة إلى ذلك ، فإننا لن نفهم الجوانب الجوهرية للنشاط الفني ، من دون أن نكتشف هذه المضمونية المسائلة للشكل (٢٧) ، ومن ثم فإن « المهمة الحقيقية للعلم الخاص بالأدب لا تنحصر أبداً في الإشارة إلى هذه الأساليب أو تلك ، بل تنصب على الكشف عن الأهمية المضمونية لكل أسلوب » . إن الطريقة الشكلية لم تنشأ أن تأخذ على عاتقها حتى مثل هذا الواجب (٢٨) .

- ٣ -

إن هذه الاستخدامات المختلفة لمصطلح « محتوى الشكل » تتفق فيما بينها برغم الخلافات التفصيلية - على معنى عام واحد : هو ما يجعله الشكل ذاته من دلالة اجتماعية في الأساس سواء كان هذا الشكل يتسع ليشمل النوع ، أو يضيق ليقترب من الأسلوب أو التقنية ، غير أن هذا الاتساع أو الضيق يمكن أن يوقعنا في المشكلة غير المحسومة بعد والخاصة بدلالة التقنيات أو أجزائها أى المواد الخام .

ففي الوقت الذي نرى فيه بعض الفلاسفة وعلماء الجمال ينفون أى معنى عن التقنية والمادة الخام (٢٩) ، نجد آخرين يعطون للمادة الخام الأولية مدلولاً ثابتاً وقيمة مطلقة . يقول هيجل على سبيل المثال : « إن الأزرق هو سمة شيء أكثر دقة

توجه . والمثال البارز على ذلك تقنية أو أسلوب المونولوج الداخلى فى الرواية ، إنه إعادة تنظيم اللغة بطريقة معينة تنطلق من إدراك لأهمية المناجاة الذاتية فى العصر الحديث مما يؤدى إلى الحرص على البقاء فى داخل الشخصية الروائية وتركها تتحدث كما تشعر أو تعيش داخليا . وهذا - بدوره - يؤدى إلى اضطراب فى الشكل المعتاد للغة فتختل العلامات النحوية والسياقية ، كما يختلف إيقاع اللغة بين السرعة والبطء حسب حالة الشخصية . . إلخ .

والفنان ، حين ينظم هذه النظم الصغيرة (التقنيات) فى نظام أكبر هو الشكل ، يدخل فى صراع بين محتويات هذه التقنيات التى كانت لها فى الأعمال الفنية السابقة أو حتى فى الحياة ، وبين رؤيته هو . بحيث يكون المحتوى النهائى هو ناتج هذا الصراع الذى قد تفتقد فيه رؤية الفنان ، وقد تتضمن فى الوقت نفسه المحتويات الأولية لمفردات التقنيات نفسها ، وقد تنفيها . ومن هنا ، فإن محتوى الشكل الذى هو الجانب الجوهرى فى النص أو العمل الفنى يستنتج أساسا من تحليل شكل العمل إلى مفرداته كى نكتشف ما تعطيه هذه المفردات من محتوى جمالى ، أى فكرى فى يتضمنه الشاعر والانطباعات والأحاسيس والتفضيلات . . إلخ ، ومن ثم لكى نكتشف حجم الصراع بين محتوى هذه المفردات والنظام الذى وضعها فيه الفنان ، الذى يكشف عن رؤية الفنان ، ولكى نعرف - فى النهاية - محصلة هذا الصراع واصلين إلى المحتوى النهائى ، الذى ليس وحيدا ولا مطلقا وإنما هو متعدد لأنه صراعى ، كما أشرنا ، وقابل لأكثر من تَلَقٍّ حسب ظروف التلقى نفسها .

إن محتوى الشكل فى العمل هو أساسا فى داخل النص أو العمل ، غير أنه متصل اتصالا وثيقا بمختلف الأطراف المساهمة فى العملية الأدبية أو الفنية . فهو متصل بالمدع أيضا على نحو مباشر لأن رؤية المدع هى أحد الأطراف الأساسية التى تساهم فى تحقيق محتوى الشكل ، كما أنه متصل بالمجتمع الذى يقدم المواد الخام ، والتى يمكن أن نسميها شكل الشكل ، وهو متصل أيضا بالمتلقى الذى يتلقى هذا المحتوى ، محكما بمثل جمالى أعلى ناتج هو الآخر عن وضع هذا المتلقى الاجتماعى / الطبقي / الفئوى . ومن هنا ، فإننا نستطيع أن

الامر ليس مطلقا ، إذ يختلف المغزى الحسى للألوان من شعب لآخر^(٢٧) . ويمكننا أن نضيف من جماعة لأخرى فى إطار الشعب الواحد أو من فرد لآخر فى إطار الجماعة الواحدة ، بحيث يكون الأدق أن نقول إن ثمة خصائص موضوعية للعناصر الطبيعية المؤثرة فى حياة البشر ، ولكن هذه الخصائص هى نتاج لعلاقة هذه العناصر بالوعى البشرى الذى يتعامل معها ، بحيث إن اللون الأحمر رغم خصائصه الموضوعية يترك تأثيرات مختلفة عند الشعوب المختلفة بل فى مراحل مختلفة عند الشعب الواحد . والمثال الواضح على ذلك ألوان العلم الوطنى ، أو الألوان المكونة لإشارات المرور التى تختلف دلالاتها (وأحيانا عددها) من شعب إلى آخر .

مما سبق يمكننا أن نستنتج أن المادة الخام تحمل بذاتها خصائص موضوعية (فيزيقية اجتماعية) وقيما خاصة بها . غير أن هذه الخصائص والقيم من الضالة والغموض فى حالة الجزئيات أو الوحدات الصغرى المفردة ، بحيث لا تكون نسقا متكاملا موجها من القيم ولا يتحقق هذا النسق القيمى إلا حين تدخل هذه الوحدات الصغرى المفردة أو المادة الخام فى نسق منظم أو يعاد تنظيمها فصدنا لتحقيق غاية محددة وموجهة . فى هذه الحالة يكون لدينا نسق من العلامات أو بمصطلح آخر يكون لدينا الشكل ، وفى هذه الحالة ، فإن نسق القيم المتضمن فى نسق العلامات أو الشكل ، يمكن أن يسمى محتوى الشكل فى أقرب معنى لمصطلح كوزينوف وكاجيف وهابيدن وايت ، فى حين أن مصطلح جيمسون يظل أقرب إلى محتوى النوع ، وهو أعم من الشكل كما سنوضح فيما بعد .

إن محتوى الشكل فى العمل الفنى الذى هو محتوى العمل أو مضمونه ، لأن العمل الفنى ليس إلا شكلا دالا^(٢٨) ، ليس ، فى الحقيقة ، سوى نتاج لعملية طويلة ومعقدة من الصراع بين مفردات المادة الخام (أو العلامات) وما تحمله من محتوى - أولى وجزئى - خارج العمل الفنى ، من ناحية ، وما يعطيه لها الفنان من محتوى حين يدخلها فى نظامه ورتبته ، حسب رؤيته العامة التى يريد تحقيقها وتوصيلها فى العمل ، من ناحية أخرى . وفى رحلة الصراع الطويلة هذه يمكننا أن نجد مرحلة بسيطة هى مرحلة التقنيات ، فما التقنيات سوى شكل جزئى ينظم مفردات المادة الخام فى نسق صغير قائم على فكرة أو قيمة أو

نرادف - أحيانا - بين محتوى شكل المبدع أو الجماعة ، ومثلها ، الجمالى الأعلى على نحو مجازى .

لقد بات معروفا على نحو يقينى أن للمجتمعات المختلفة وللجماعات أنماطا متغايرة من القيم والأذواق ومنها القيم الجمالية ، التى تسمى بالمثل الجمالى الأعلى ، والتى تتحدد حسب ظروفها الاقتصادية الاجتماعية/الثقافية ومن هنا أمكن الحديث عند جورفيتش على سبيل المثال عن « الأطر الاجتماعية للمعرفة » حيث نجد قيا للفلاحين ومعرفة ريفية تختلف عن معرفة المدينة فى مفاهيم الزمن والطبيعة والمكان^(٢٩) إلخ .

وأنماط القيم السائدة لدى كل جماعة هى الإطار العام لقيم الأفراد المنضمين تحت لوائها ، غير أن المبدعين ليسوا مجرد أفراد منضمين تحت لواء جماعتهم (طبقتهم أو قوتهم) وإنما هم أكثر الناس إحساسا بها ، ويتناقضاتها أيضا ، مما يعنى أنهم ، لأنهم مبدعون ، غير مستسلمين لهذه القيم وأنهم يصارعونها بدرجات متفاوتة إما لإصلاحها أو للخروج عليها إلى قيم أفضل وأجل . ولا شك أن هذا الصراع يزداد مع المراحل الانتقالية فى المجتمعات ؛ حيث يزداد حجم التناقض فى المجتمع وفى قيمة المختلفة ، ويزداد أيضا إحساس الفنان وربما وعيه بهذا التناقض ، ومن ثم بحثه عن نسق جديد من القيم يكون أكثر انسجاما وتحقيقا لإنسانية الإنسان .

ونحن ، حين نمسك بمحتوى شكل العمل الفنى مدركين من خلاله رؤية الفنان والمثل الجمالى الأعلى للمجتمع الذى يعيش فيه ، نستطيع أن نمسك بدقة برقية الصراع الجمالى/الاجتماعى الدائر فى المجتمع فى تلك اللحظة ، وموقف الفنان منه ؛ ومن هنا فإننا نتصور أن محتوى الشكل هو المفتاح الأساسى لدراسة النص أو العمل الفنى ، ليس بوصفه عملا متأثرا بالمجتمع وإنما بوصفه عملا اجتماعيا ، ظاهرة اجتماعية بذاتها ، تكمن اجتماعيتها فى داخلها وليست مفروضة عليها من الخارج . ومثل هذا المفتاح كفيلا بأن يقدنا من مجموعة الثنائيات السابقة . فليس ثمة شكل ومضمون لأن المضمون ليس إلا مضمون الشكل وليس ثمة نص وسياق ،

لأن النص سياقى واجتماعى . وليس ثمة داخل وخارج ، لأن الخارج كامن فى الداخل ، ولأننا حين نحلل الشكل/النص فإننا نحلل فى الوقت ذاته المضمون الاجتماعى ، لأن هذا الأخير كامن فى الأول وجزء لا يمكن أن يفصل عنه . ومن ثم فإننا هنا نبتعد عن تقسيم الدراسة النقدية إلى فهم وتفسير كما هو الحال عند جولدمان وغيره . نحن فى حاجة إلى اندماج للمرحلتين فى مرحلة واحدة ، وبمفهوم مختلف : مفهوم لا يعتبر التحليل الشكل فى ذاته ضروريا بوصفه مرحلة مستقلة تؤهل إلى تحليل مضمون مستفيد من التحليل الأول . إن تحليلنا يقوم على متابعة محتوى شكل كل مفردة من مفردات التشكيل واحدة واحدة ، والنظام/التشكيل كاملا بما فيه من أنظمة فرعية متعددة ومعقدة ، وبما تحمله هذه الأنظمة من محتويات متصارعة ومتجادلة ، حتى نصل فى النهاية إلى مجمل الشكل فنكون قد وصلنا إلى مجمل المحتوى .

— ٤ —

حسب المفهوم الذى أعطيناه لمصطلح (محتوى الشكل) بوصفه عنصراً حاكماً فى عمليتى التشكيل والتلقى ، يدولنا أنه يقوم بالدور المهم نفسه - من ثم - فى عملية التطور الأدبى ، ومن ثم تصبح له قدرة فائقة على تفسير بعض قوانين تاريخ الأدب والأدب المقارن وليس النقد الأدبى فحسب . لقد سبق القول بأن محتوى الشكل هو العنصر الدال على الصراع الاجتماعى فى النص الأدبى ، وإذا بتغير الشكل فهذا يعنى بالضرورة تغير محتواه . وإذا أردنا الدقة فإن تغير محتوى الشكل - إذا جاز لنا الفصل المنطقى - هو الذى يؤدى إلى تغير الشكل ذاته . وإذا كان محتوى الشكل (المثل الجمالى الأعلى) هو تمثيل لوجود الجماعة ، فإن تغير الجماعة البشرية يقود بالتالى إلى تغير محتوى الشكل ومن ثم الشكل ذاته . وهذا هو معنى قول ليون تروتسكى بأن الشكل الجديد يتم اكتشافه والإعلان عنه وتطوره تحت ضغط ضرورة باطنية ، تحت ضغط طلب نفسى جماعى له ، ككل السيكلوجيا الإنسانية ، جذوره الاجتماعية^(٣٠) ، وهو المعنى نفسه الوارد فى مقولة بيرزها وإل شفرات الجديدة تولد مع الظهور التاريخى لمصالح جماعات جديدة^(٣١) .

غير أن مشكلة هذا الربط هي أن الشكل ليس ثابتا على الإطلاق ، فكل عمل أدبي له شكله الخاص المختلف عن شكل الأعمال الأخرى ، حتى بالنسبة للكاتب نفسه أو لزملائه في المرحلة نفسها. ولا شك أن المصالح الاجتماعية ليست ثابتة ، فهي الأخرى في تغير دائم في كل لحظة . ولستطيع دراسة محتوى الشكل الصراحي في كل عمل على حدة أن نقودنا إلى إدراك هذا التغير في المصالح الاجتماعية وفي العلاقات الاجتماعية الكامنة في اللغة وعناصر الشكل المختلفة . وهي - كما سبق القول - علاقات جمالية في الوقت نفسه ، دون إدراكها لا نكون قد وصلنا إلى خصوصية النص المدرس الذي يمثل سلاحاً في معركة حياتية يعيشها البشر طوال الوقت وإن لم يشعروا بها أو يعوها .

وإذا كانت دراسة محتوى شكل النص هي صميم عمل النقد الأدبي ، فإن دراسة محتوى التحول الشكل ، كما يقول نروتسكي وزمجا ، هي صميم عمل المؤرخ الأدبي ودارس الأدب المقارن . وفي هذه الحالة فإنه من الأفضل الانتقال إلى المعنى الذي يستخدم به فريدريك جيمسون محتوى الشكل ، أي محتوى النوع ، أي المعنى الدلالي للنمط النوعي في ضوء نمط إنتاج معين .

إن مصطلح « النوع الأدبي » يتميز عن مصطلح « الشكل الأدبي » بكونه يشمل مع الشكل مضمونا ، فكل نوع أدبي يتضمن عناصر مضمونية يفرضها النوع ذاته . مثال ذلك نمط قيم البطل في الرواية مقارنا بنمط قيم البطل في الملحمة أو في السيرة الشعبية أو في الحكاية الشعبية أو في القصة القصيرة . . . إلخ . غير أنه ، بجانب هذا التمايز بين المصطلحين ، فإن العناصر الشكلية في (النوع) تتميز عن الشكل بكونها أكثر تجريدا ، باعتبار أنها تشمل العناصر المشتركة التي تتوفر في مجمل أو معظم الأشكال التي تنتمي إلى هذا النوع . ومن حيث هي كذلك ، فإنها تحمل محتوى شكل يمثل العناصر الأكثر عمومية ومن ثم ثباتا في هذه الأشكال ؛ وبين هنا فإنها تمثل أكثر العناصر عمومية وثباتا في مرحلة الجماعة التاريخية الممتدة . وعلى هذا الأساس يمكننا أن نفهم الربط بين الانتقال في الأنواع الأدبية وتغير نمط الإنتاج الاجتماعي / الاقتصادي . مع ملاحظة أن هذا الربط ليس ربطا آليا لأنه لا تعبر نمط الإنتاج ولا الانتقال

من نوع أدبي إلى آخر يتم فجأة ، وإنما يمر عبر تراكمات كمية طويلة المدى ، قد تمتد إلى قرون عديدة .

إن هذه التفرقة مهمة لكونها تساعدنا على فهم عدد من عناصر جدلية العلاقة بين الآداب المختلفة في المراحل المختلفة ؛ بحيث يجوز لنا القول - مثلا - إنه بينما يمكن أن يتنقل نوع أدبي من مجتمع إلى آخر إذا كان هذان المجتمعان في مرحلة تاريخية أو نمط إنتاج واحد ؛ يسمح بإمكانية تبادل (محتوى) نوع واحد كما هو الحال في الرواية باعتبارها نوع غط الإنتاج الرأسمالي ، فإن الأشكال لا يمكن أن تنتقل لأن محتواها من الدقة والخصوصية بحيث يتحتم أن تفرز في مجتمعها فرزا داخليا . ولتوضيح هذا التحديد أقول إن رواية فرنسية أو روسية أو أمريكية يمكن أن تترجم إلى العربية أو يمكن أن يقرأها أدب عربي في لغتها الأصلية فيتاثر بها . ولكنه إذا أراد أن ينقل شكلها إلى عمل هو منتج ، فلن يستطيع ذلك دون أن يشوه الشكل ذاته ودون أن يشوه تجربته العميقة إذا كانت لديه تجربة عميقة حقا ، أي خاصة به وبالتالي بوعيه الجمالي ومن ثم بمجتمعه . غير أن هذا لا يعنى على الإطلاق عدم قدرة الكاتب على الإفادة من أشكال الأعمال التي يقرأها أو تدخل إلى خبرته بشكل أو بآخر ، يمكنه أن يفعل ذلك ولكن بعد إفقاد الأعمال شكليتها ، وذلك بمعنيين : أن يفككها إلى عناصرها الأولى التي يمكن أن نسميها التقنيات أو حتى ما هو أصغر منها أي المواد الشكلية الخام ، (نمط بناء الجملة مثلا) وأن يتمثل هذه العناصر الأولى في ضوء الوعي بمحتواها في حالة كونها شكلا وفي ضوء تطويرها وتطويعها لكي تلائم محتوى شكله الخاص أو وعيه الجمالي ، أي محتوى شكل جماعته إذا جاز لنا هذا الاستخدام المجازي . في هذه الحالة - الصحية - وحدها لن يكون الشكل قد انتقل وإنما تمثل في شكل جديد خاص بالمؤلف وتجربته الفنية كلاً . وفي هذه الحالة وحدها أيضا - سوف تستطيع الجماعة أن تجد محتوى شكلها ، ومن ثم يصبح شكلا فاعلا ومؤثرا .

ولعل مثال الشعر المرسل في الأدب العربي الحديث أن يوضح ما أردت قوله . فبرغم النماذج العديدة التي بين أيدينا للتححرر من شكل القافية الموحدة في الشعر العربي القديم ومن بينها الشعر المرسل ، فإن الشكل الأساسي الذي ساد نحو ثلاثة

أن تدل دلالة اجتماعية متراضعا عليها ، وهو ما يسمى بالمعنى المجمعى الذى تحمله الكلمات ، فى حين أن الفنون غير اللغوية لا تملك هذا المعنى إلا فى حدود ضئيلة جدا ، ويتضح هذا الأمر فى فننى الموسيقى والفنون التشكيلية . فهذان الفنان ليسا فى الحقيقة إلا النموذج الأدق للقول بأن الفن هو شكل دال .

إن النغمات الموسيقية والمواد الخام (الحديد أو الحجر أو الجرانيت أو اللون والضوء والظل . . . إلخ) تملك حدا أدنى من المحتوى الإعلامى أو المعنى الاجتماعى الذى تحمله الكلمة فى اللغة ، ومن ثم فإن تنظيم الفنان لهذه المواد يبدو أقل صراحية من تنظيم الكلمات اللغوية ، لأن هذه الأدوات أكثر طواعية وأقرب إلى الحياد ، بحيث يستطيع الفنان أن يشكّلها بحرية أعلى نسبيا ، ومن ثم يعطيها محتوى شكله الخاص دون صراع عنيف مع محتواها السابق ، لأنه ليس كبيرا ولا حاسما بالدرجة نفسها التى للغة .

على هذا الأساس ، تصبح دراسة (محتوى الشكل) فى الفنون وامتداداتها إلى الظواهر الحياتية التى أشرنا إليها ، هى ميدان العمل الوحيد أمام الناقد الفنى ، حيث لا مهرب أمامه للحديث عن (مضمون فكرى) خارج التشكيل ، وإن كان أمامه المهرب المألوف للحديث عن العلاقات الجمالية فى التشكيل والنسب والأبعاد وما إليها ، غير أن هذا المهرب يوقف الناقد قبل الوصول إلى القيم الجمالية الحقيقية الكامنة وراء هذه العلاقات والنسب والأبعاد ، أى المحتوى الاجتماعى لهذه العلاقات ، ونقصه به المحتوى الجمالى ذا الطابع الاجتماعى ، كما سبق أن أوضحنا .

ولتوضيح أهمية دراسة من هذا المنظور للنحت على سبيل المثال ، فلنتأمل لمسة يد الفلاحة المصرية لرأس أبى الهول فى تمثال « نهضة مصر » الشهير للفنان محمود مختار . هذه الللمسة التى أثارت فى الثلاثينيات خلافا شديدا فى تفسير دلالتها ، ولا تزال تثير الخلاف نفسه ، فى نفوس المتلقين الذين يشاهدون التمثال يوميا ، وهى الللمسة التى تحدد - فى تقديرى - معنى « النهضة » التى يمثلها التمثال بصفة عامة ، بمعنى أنها يمكن أن

عشر قرنا - أو أكثر من الزمان - كان هو شكل القافية الموحدة بسبب ظروف اجتماعية معقدة ومستقرة فى إطار نمط إنتاج واحد تقريبا . ومع نهاية القرن الماضى ومع تغير هذه الظروف نسبيا مختلطة بالتأثر بالشعر الأوروبى ، بدأنا نجد دعوات ومحاولات لكتابة الشعر المرسل . إلا أن هذه المحاولات سرعان ما فشلت تماما . لماذا ؟ لأن هؤلاء الدعاة حينما نقلوا الشعر المرسل نقلوه شكلاً مغلقاً دون أن يبحثوا فى مبررات وجوده (محتواه) ودون أن يعيدوا تمثله فى ضوء محتوى شكلهم وجماعتهم ، ومن هنا مثلا نجد أنهم وقعوا فى أحبولة غريبة جدا وذات دلالة بالغة . فقد أفقدوا نهايات الأبيات التمثال ، فى حرف الروى ، ولكنهم لم يفقدوها القافية بما هى بناء كامل من الأصوات المتجاورة . فحدث هذا التنافر الشديد بين بقاء القافية وغياب الروى ، فكان على المتلقى أن يمس نفسه للروى بفعل وجود القافية دون أن يحده . وبالإضافة إلى ذلك ، لم يعرض هؤلاء الشعراء المتلقى العربى عن هذا الغياب الفج بوسائل شكلية أخرى هى الصق ما تكون بشكل الشعر المرسل ونقصه بالتحديد التضمين^(٣٢) ، ولعلمهم فى هذا كانوا تحسيدا للتناقض الحاد فى الروى الجمالى فى تلك اللحظة التاريخية الخطيرة من حياة المجتمع العربى ، لحظة الانفصال القسرى الذى وقع فيه المثقفون عن مجتمعهم ، دون أن يكونوا هم أنفسهم على أتم الاستعداد - داخليا - لهذا الانفصال . وكان محتوى شكلهم العميق ظل محافظا - دون أن يدري - على القافية ، أما شكلهم المنفصل تحت الضغوط الخارجية فقد فرض غياب الروى . وفى هذا إشارة واضحة إلى بقاء البنية الاجتماعية القديمة مع التقليد لشكل المجتمع الأوروبى .

— ٥ —

تتمد أهمية محتوى الشكل إلى خارج الأدب والدراسات الأدبية ، إلى مختلف الفنون ، بل إلى كثير من الظواهر الحياتية القريبة من الفنون مثل العمارة والملابس وتخطيط المدن وأذواق الطعام والشراب ، والبعيدة عنها مثل أنماط السلوك والعادات والتقاليد . . إلخ . بل يمكن القول إن محتوى الشكل فى هذه الفنون والظواهر الحياتية يبدو أكثر أهمية منه فى الأدب لسبب رئيسى ، وهو أن وسيلة التشكيل فى الأدب - أى اللغة - يمكن

تكون مركز التمثال ، وإن لم تتحقق دلالتها وتترك دون إدراك بقية العلاقات فى التمثال .

بداية ، لابد من إدراك العناصر المكونة للعمل كلاً ، التى تتمثل أساساً فى الفلاحة المصرية وأبى الهول . والملاحظة البارزة هى أن الفلاحة تحتل مساحة أكبر كثيراً من مساحة أبى الهول كما أن الفلاحة واقفة بشموخ وأبى الهول يقضى بكبرياء كما هو الحال فى التمثال الأصيل لأبى الهول الفرعونى . وتمتد يد الفلاحة إلى رأس أبى الهول لتلمسها (اليد) بانحناء راحتها الخفيفة والرفيقة إلى أعلى درجة ، وعلى نحو غامض يسمح بتفسيرات متعددة .

التفسير الأول هو أن الفلاحة تستنفض أبى الهول من جلسته كى ينفض معها ويساعدها ، وكان الحاضر يستنفض الماضى ليقف معه ضد تحديات العصر . أما التفسير الثانى فهو أن الفلاحة تستند بيدها على رأس أبى الهول ، وكان الحاضر يعتمد على الماضى فى نهضته . غير أن مختار (٣٣) نفسه قد قدم تفسيراً ثالثاً أميل إليه وهو أن طبيعة انحناء راحة اليد تعطى إحساساً بأنها أقرب إلى مجرد التعامل مع الماضى بنوع من الحنان . نمة اعتراف قوى بوجوده وبالعلاقة الخفية بينه وبين الحاضر ، لكن رؤية الفنان كما تجسدت فى محتوى تلك اللمسة ، تكاد تنفى إمكانية الاستعانة بهذا الماضى أو حتى إمكانية استنفاذه ، وهذا ما تؤكده القوة والنضارة والشموخ المائل فى شخصية الفلاحة/الحاضر .

صحيح أن كل هذه الخصائص قد أمكن تحقيقها فى التمثال بفضل خصائص مادته الخام الجرانيت ، الذى كان استخدامه - دون شك - نوعاً من التواصل مع التراث الفرعونى فى النحت ، إلا أن هذا الجرانيت قد جاء هو أيضاً من أسوان الحديثة ، ولم يجرى من الماضى الفرعونى ، بحيث يمكن القول إنه حتى المادة الخام تحمل المحتوى الصراعى نفسه ، الحاضر القائم بنفسه ومنه صنع التمثال ، ولكن هذا الحاضر متواصل - رمزياً - مع الماضى .

وفى ضوء هذا الفهم يمكننا أن ندرك مفهوم مختار للنهضة المصرية الحديثة على أنه نبوض حتى عصرى ، يعتمد بصفة

أساسية على الشعب الذى رمزت إليه الفلاحة ، والعديد من تمائيل مختار عن وجه بحرى ووجه قبل وشيخ البلد . . . إلخ . صحيح أن لدى مختار تمائيل ميدانية أخرى للسياسيين والزعماء ، ولكن هؤلاء الزعماء لم يكونوا مجرد سياسيين ، بالمعنى السلبى للسياسيين فيما بعد ، وإنما كانوا زعماء ثورة شعبية هى ثورة ١٩ المهمة ، التى كانت روحها وواء تمثال النهضة وموسيقى سيد درويش (٣٤) وغيرهما من النهضة الفنية والفكرية ، التى يكاد يكون فهم محمود مختار وسيد درويش أقصاها وأقربها إلى المفهوم الحقيقى للنهضة ، نظراً لتواصلهما الحقيقى مع القيم الشعبية ، خاصة القيم الجمالية البادية بوضوح فى ملامح الفلاحة وملابسها ، وهو تواصل لم يكن يتحقق فى الفن لو لم يكن توأماً أصيلاً داخل الفنانين استمر طوال حياتهما القصيرة .

إن أصالة سيد درويش قد تبذرت بوضوح فى محتوى شكل فنين قد امتزجا معاً فى الغناء ، هما الشعر والموسيقى ، ثم اندمج هذان الفنان فى فن ثالث هو المسرح ، فصار محتوى شكل شديد التركيب (وربما كانت هذه هى أهمية المسرح الغنائى والشعرى ، وأهمية السينما أيضاً حيث تمتاز فيها العديد من الفنون السمعية والبصرية . . . إلخ) . ورغم تركيبة محتوى الشكل فى عمل سيد درويش ، وهى تركيبة كانت كفيفة بتحقيق خلطة مزيفة لو لم يستطع الفنان أن يعيد النظر فى كل هذه الفنون بعين مصرية شعبية أصيلة تدرك القيم الجمالية لدى أبناء هذا الشعب . من هنا ، فإن الفنان قد استطاع أن ينفى الموسيقى التركية ، واستطاع أيضاً أن ينفى الشعر المصنوع سواء كان كلاسيكياً أو رومانتيكياً ، وأن يلدجاً إلى الغناء الشعبى العامى بل إلى نداءات الباعة الجوالين ويصنع منها شعراً ، واستطاع أخيراً أن يصل إلى صيغة درامية قريبة من الشعبية وبعيدة عن القوانين التى كان المثقفون المصريون يستوردونها - وقتذاك - من المسرح الكلاسيكى الغربى . ومن ثم ، فإن محتوى الشكل المركب فى عمل سيد درويش ، استطاع بفضل وعيه بمحتوى شكل (= القيم الجمالية) شعب أن يجعل من التركيب ميزة كبيرة تثرى العمل وتكثف الدلالات والتوترات الفنية فيه ليحقق للمتلقى قدراً أعلى من المتعة والمعرفة .

هذه النماذج السريعة لدراسة محتوى الشكل فى الفنون المختلفة تكشف عن أهمية هذا المنظور فى معرفة التكوين العميق

كان ذلك كله مؤشرا على قوانين التطور لحياتنا الحديثة كلها .
وهي مهمة ضرورية في تقديري لا يستطيع غير النقاد القيام
بها ، شريطة أن يمتلكوا هذا المفهوم الجديد للنقد ، باعتباره
عملاً علمياً يسمى لكشف محتوى الشكل ، فيكون آميناً مع
الأعمال الفنية من ناحية ، وقائداً حقيقياً ومفيداً للمتلقى من
ناحية ثانية ، ومضيفاً إلى الوعي والمعرفة المعاصرين إضافة
حقيقية .

للعمل الفني ، وإدراك وضعه الحقيقي - سلباً وإيجاباً - في تاريخه
النوعي الخاص ، وتاريخ مجتمعه وشعبه ، وهو منظور ، يبدو -
إذن - شديد الأهمية في إعادة النظر في تاريخ فنوننا كله ، بما فيها
الظواهر الحياتية القريبة من الفنون ، أو حتى التي تبدو بعيدة
عنها ، إذ إنها في الحقيقة متصلة بالفن مثل التصادف
والعادات . . إلخ ، إعادة نظر تستطيع أن تكشف عن قوانين
التطور لهذه الفنون ، والانحرافات التي حدثت فيها ، وكيف

الهوامش .

(١) يقول Bennett في كتابه للمركبة والشكلية ، إن السؤال ذاته سؤال مغلوط وإنه أقرب إلى المتنازع ، نظراً لأن كل عصر يحدد مفهومها
للأدب يختلف عن الآخر (ص ١٠٥) ، وأرى أنه رغم صحة مقولة التغير في مفهوم الأدب عبر العصور إلا أن مجموعة من العناصر تبقى
جامعة للمفاهيم المختلفة .

(٢) ميخائيل باختين : القول في الحياة والقول في الشعر . مساهمة في علم شعر اجتماعي ، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوى . مجلة
(الأدب) . بيروت ، عدد يوليو/أغسطس ١٩٨٨ ، ص ٣٨ .

(٣) جورج لوكاتش : الروح والأشكال ، نقلاً عن تيرى إيجلتون : التاريخ والشكل ترجمة منى أنيس ، مجلة (خطوة) غير الدورية . العدد
السادس ، سبتمبر ١٩٨٤ . ص ٥٩ .

(٤) انظر : Yu. Tynianov, De L'évolution Littéraire, in (Théorie de la Littérature. Textes des formalistes Russes).
ed. T. Todorov, Seuil, Paris 1964, p. 131.

(٥) باختين : القول في الحياة والقول في الشعر ، مرجع سابق ، ص ٣٨ .

(٦) نفسه ص ٣٩ . وقد ورد مصطلح علم اجتماع الشكل ص ٥١ من الترجمة و ص ٢١٤ من الأصل الفرنسى في كتاب .
Tzvetan Todorov: Mikhaïl Bakhtine: Le Principe dialogique éditions Du Seuil, Paris, 1981.

(٧) انظر : Pierre, V. Zima, L'Ambivalence Romanesque, Proust, Kafka, Musil, Le Sycomore, Paris, 1980, p. 46.

Zima, Ibid, p. 40- 41.

Ibid, p. II.

Ibid., p. 47.

Pierre Zima, L'Indifférence Romanesque; Sartre, Moravia, Camus; Le Sycomore, Paris., 1982.

ولزما تحليلات شبيهة في كتابه الصادر ١٩٨٦ بعنوان :

Manuel de Sociocritique ترجمته هائلة لطفى وراجته أمينة رشيد وسيد البحراوى بعنوان النقد الاجتماعي . نحو علم اجتماع
للنص الأدبي . صدر عن دار فكر للدراسات والنشر . القاهرة ١٩٩١ . راجع نقدنا لزمها في مقدمة الترجمة .

(١٢) من وجهة نظر مدونة فرانكفورت ، وخاصة أمورتون في دور الشكل في الإيديولوجيا القريب جداً - وإن كان غامضاً - من وجهة نظر

إيجلتون ، راجع :

Fredrie Jameson: Marxism and Form, Princeton University press,

Princeton, New York, 1971, p.10. 15- 16, 34- 35

Bennett, Ibid, p. 129.

(١٣) انظر :

وراجع أيضاً إيجلتون : التاريخ والشكل . مرجع سابق ص ٦١ .

Frodrie Jameson: The Political Unconsciousness. Cornell University Press, U.S.A. 1981, P. 77.

Ibid., p. 76.

Ibid., p. 147.

(١٤) انظر :

(١٥) انظر :

(١٦) انظر :

- (١٧) انظر : O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire Encyclopedique des Sciences du Langage*. Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 36 - 41.
- (١٨) انظر : L. Hjelmslev: *Prolegomènes à une Théorie du Langage*, traduit du danois par Lina Canger, éditions de Minuit, Paris., 1968, 1971, p. 74.
- (١٩) انظر : Jameson, *The Political Unconsciousness*, p. 148
- (٢٠) انظر : Hayden White, *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*. The John Hopkins University press. Baltimore and London, 1987, p. XI.
- (٢١) انظر : Ibid., p. IX.
- (٢٢) نظرية الأدب . تأليف جماعة من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمى . د . جميل نصيف التكريتي . منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ٥٤ .
- (٢٣) نفسه ص ٦٣ .
- (٢٤) انظر : Claude Prevost: *Littérature, Politique, Idéologie*, Editions Sociales, Paris, 1973, p. 221.
- (٢٥) ستولنيزر النقد الفنى . ترجمة د . فؤاد زكريا . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة ١٩٨١ . ص ٣٢٨ - ٣٢٩ .
- (٢٦) نقلا عن : أوفسانيكوف : أسس علم الجمال الماركسي اللينى ، ترجمة جلال الماشطة - دار التقدم . موسكو ١٩٨١ . ص ١٢٨ .
- (٢٧) نفسه - ص ١٢٨ .
- (٢٨) عن أهمية الشكل كجوهر . في علاقته بالمادة الخام ، ولّى تطور الفن ، راجع غانثيف ، الوهم والفن ، ترجمة د . نوفل نيوف . مراجعة د . سعد مصلوح . سلسلة عالم المعرفة . الكويت . فبراير ١٩٩٠ - ص ٢٧ - ٢٨ .
- (٢٩) جورج جورفيتش ، الأطر الاجتماعية للمعرفة ترجمة د . خليل أحمد خليل . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت ١٩٨١ .
- (٣٠) ليون تروتسكى ، الأدب والثورة ترجمة جورج طرابيشى . دار الطليعة بيروت - ١٩٧٥ - ص ٥٥ .
- (٣١) أنظر : Zima; *L'indifférence Romanesque*, Ibid., p. 29.
- (٣٢) راجع حول هذه القضية . سلمى الخضراء الجيوسي ، الشعر العربى المعاصر . مجلة عالم الفكر . الكويت . المجلد الثالث ١٩٧٣ - ص ٣٢٩ - ٣٣٠ ود . شكرى عباد موسيقى الشعر العربى ، دار المعرفة : القاهرة ط ١ ، ١٩٦٨ . وكتابتنا ، (موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو) ، دار المعارف . مصر ط ١ - ١٩٨٦ ص ١٩٥ . والمعروف أن القافية ليست مجرد تكرار حرف الروى فى نهاية كل بيت ، وإنما هى بنية مكونة من مجموعة حروف لا بد أن تتكرر هى هى بصرف النظر عن اتفاق الأصوات غير الروى .
- (٣٣) يقول مختار فى رسالته إلى الأجيال المقبلة :
« وأصابعها التى وضعتها بخفة فوق أبهى أهول ، إنما تدل على تتابع الحلقات وارتباطها بالماضى » راجع : بدر الدين أبوغازى : (المثال مختار) - الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٤ . ص ١٢٠ .
- (٣٤) عن أهمية موسيقى سيد درويش فى حياتنا راجع : فتحى غانم . الفن فى حياتنا . سلسلة الكتاب الذهبى . روز اليوسف . القاهرة ١٩٦٦ . الفصل الخاص بسيد درويش .

الحرية والانضباط

فى الإبداع *

فيليب جونسون ليرد

إن إرادة المرء الحرة غير المقيدة ، وميوله الخاصة ، أيا كانت درجة اندفاعها أو مهورها ، وتحيله الخاص الذى يتأجج أحيانا فيصل به إلى مشارف الجنون ، هو أفضل وأعظم ما يمتلكه الإنسان ، وهو جانب لم يوضع فى الاعتبار ، وذلك لأنه يستعصى على أى تصنيف ، ويترتب على إغفاله أن نحقق بالأنظمة والنظريات أوخم العواقب .

دستوفسكى ١٨٦٤

الإبداع لغز غامض ، ويعتقد كثير من الناس أنه يجب أن يظل كذلك . لا تقم بفحص الإبداع وأنت على مقربة شديدة منه ، هذا ما يقوله لنا الإنسان الرومانتيكى الفلق ، وذلك لأن هناك خطورة كبيرة فى معرفة الكثير عنه ، فإذا اكتشفنا منابع الإبداع ، فإن هذه المنابع قد تحجب على الفور . أما الواقعى ذو

الزعة الكلية المتشككة^(١) فيؤكد وجهة أخرى من النظر . هؤلاء الذين لا يقدرّون على الإبداع يقومون بدراسة من يقدر عليه . لذلك قام النقاد والمؤرخون بتقييم النشاطات الإبداعية من خلال المبادئ العامة السائدة فى عصرهم . كذلك قام الفنانون والعلماء بتأمل إلهاماتهم وإلهامات الآخرين الخاصة . وأيضا ، وإضافة إلى كل هؤلاء ، قام علماء النفس بتطبيق الاختبارات لقياس الإبداع ، وبإجراء التجارب لاستكشاف جوانبه المختلفة ، وتنفيذ بعض التدريبات لتدعيمه ، ويعمل بعض الفحوص للكشف عن وجوده فى حياة الموهوبين من الأفراد . وعلى عكس التشابه بين أصحاب وجهة النظر الرومانتيكية ووجهة النظر الواقعية ، وحيث مورس قدر كبير من الخيال فى دراسة الخيال ، كنا - علماء النفس - أسوأ الناس فى هذا الشأن ، لقد كنا - لسوء الحظ - حكماء أكثر مما يجب .

* هذه ترجمة فصل : Freedom and discipline من كتاب : The Nature of Creativity, Contemporary Psychological perspectives (Ed.) Robert J. Sternberg cambrkidge: Cambridge University Press, 1988, PP. 202-219.

وقد قام بالترجمة شاكر عبد الحميد أستاذ علم النفس المساعد ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة .

تعريف عامل :

يقدم لنا أفضل قاموس حديث في علم النفس (Reber) (١٩٨٥) التعريف التالي :

الإبداع : مصطلح يستخدم في التراث التقني أو المتخصص بالطريقة نفسها التي يستخدم بها في التراث الشائع ، أي أنه يستخدم للإشارة إلى العمليات العقلية التي تؤدي إلى الحلول ، والأفكار ، والتصورات والأشكال الفنية ، والنظريات أو النواتج التي تتسم بكونها فريدة وجديدة .

وفيا عدا تحذير واحد ، سأعود إليه في حينه ، فدعا لسوء الفهم ، فأني أعبر عن استحسان الكثير لهذا التعريف . لكنني أخشى أن يؤدي تأكيد هذا التعريف على العمليات العقلية إلى اكتسابه عدداً قليلاً من المؤيدين في مجالات معينة . ومن ثم دعني أقوم أولاً بالدفاع عن هذا التعريف .

قام سيمونتون (١٩٨٤) في مشروع من مشروعات القياس التاريخي العلمية ذات السحر الخاص^(١) بتحليل أنواع عديدة من البيانات ، وكشف عن وجود علاقة منظمة بين مثل هذه البيانات وبين الفرص المتاحة أمام أي فرد كي يصبح عبقرياً . يشار إليه بالبنان . وقد عرف سيمونتون العبقرية في ضوء الشهرة والتأثير ولم يضع أي تمييز بين الإبداع والقيادة . وكتب يقول : « عندما يتم وضع معظم مشاهير المبدعين والقادة تحت الفحص الدقيق ، يتلاشى الفرق بين الإبداع والقيادة ، وذلك لأن الإبداع يصبح نوعاً من القيادة » . ولا يستطيع أحد أن يشكك بأن بعض المبدعين قد يصبحون قادة أو أن قادة معينين قد يظهرون في سلوكهم درجة عالية من الإبداع . لكننا يجب أن نقول أيضاً بأنه لم يحدث أن توفر بالنسبة لكل المبدعين العظماء مدارسهم الإبداعية أو تلاميذهم المتميزين ، أو أنهم قد حصلوا حتى على التقدير المناسب لعظمتهم خلال حياتهم . ففي عصره كان « يوهان سباستيان باخ » معروفاً فقط بوصفه عازفاً لآلة الأرغن ، وأهملت مؤلفاته الموسيقية حتى قام « مندلسون » وغيره من مؤلفي الموسيقى في القرن التاسع عشر بالاعتراف بعبقرية باخ (الذي كانت أساليبه ليست كبيرة التأثير عليهم) . وعلى العكس من ذلك ، فإن القائد السياسي أو العسكري قد يصبح قائداً من خلال ممارسته أو استخدامه للقوة ، وكذلك قد يصبح القائد الروحي أو الديني قائداً من

توقف عدد قليل من دارسي الإبداع كي يعرف هذا الموضوع الذي يقوم بدراسته . وبشكل عام ، فإن التعريفات المسبقة لا تعمل على تقدم العلم بل تعمل على إعاقة . إن تقدم العلم هو ما يمكننا ، على أية حال ، من وضع التعريفات اللازمة من هذا التقدم في إطار يتسم بالسمو . وهذا في هذا الفصل أن أصل إلى مثل هذا التعريف للإبداع . ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف سأقوم أولاً بتحليل طبيعة الإرادة الحرة ، وذلك لأنه كي يكون المرء مبدعاً ، لا بد أن يكون متسماً بحرية الاختيار من بين عدد من البدائل . ثم إنني سأقوم بالنظر ، بعد ذلك ، في الضوابط التي ينبغي وضعها على الإبداع ، وذلك لأن مالميس مضبوطاً ليس إبداعاً ، وستمكنني هذه الاعتبارات من افتراض نظرية حاسوبية (أو كومبيوترية Computational) حول العمليات الإبداعية ، وتفترض هذه النظرية وجود علاقة ما بين القوة الحاسوبية والمطالب المؤقتة زمنياً التي تدفع نحو إبداع أفكار جديدة . وسأقوم باستكشاف هذه الفكرة في مجال قابل لأن نظرقه - ألا وهو الإبداع الموسيقي - وقابل لأن نؤسس فيه أدلة معينة مؤكدة على هيئة برامج للكمبيوتر تعمل بدورها على تركيز نغمات آلة « الباص » الجهيرية وتعمل أيضاً على إنتاج بعض متتابعات التألف النغمية Chord Sequence في مجال الموسيقى .

هذه النظرية نظرية حاسوبية وذلك لأنني أريد أن أنجب النفس الذي شاع في كل نظريات الإبداع بدءاً من والأس (١٩٢٦) وحتى باتيسون (١٩٧٩) والذي تمثل في وجود خليط من الغموض وعدم الاكتمال الذي تم النظر إليه إلى حد كبير على أنه أمر مسلم به . فإذا كان الكم الخاص بالديناميكا الكهربائية والكم الخاص بعلم الأرصاد الجوية قابلين لأن تتم تمثيلتهما حاسوبياً ، فإنه قد يكون من الممكن القيام بالشئ نفسه بالنسبة لنظريات الإبداع . ويعد من قبيل الاستراتيجية المعقولة أن نبدأ من ذلك الفرض الذي فحواه أن عمليات الإبداع قابلة لإجراء الحسابات الكمية عليها ، فإذا لم تكن كذلك ، فإنها تقع خارج نطاق العلم ، وإلا ربما كانت الأسس التي تقوم عليها النظرية الحاسوبية الكمية هي بمثابة الأسس الخاطئة .

فقط الذى مارس العملية الإبداعية خلال تفكيره ؟ إطلاقاً لا يمكننا أن نقول ذلك . وسأفترض لذلك أن العامل الحاسم فى الإبداع هو ضرورة أن يكون ناتج العملية الإبداعية جديداً ، بالنسبة للمبدع ، وليس مجرد ناتج يتم تذكره أو إدراكه . فإذا كان « بيرمينارد » البطل الشاهد على عصره ، فى قصة بورخيس (١٩٧٠) قد قام بكتابة رواية (دون كيشوت) كلمة وراء كلمة ، ليس من خلال نسخها ، ولكن من خلال تقمصه شخصية سيرفانتس ، أو ، وبصوبة أكبر ، بأن يظل « هو هو » لا أن يتحول إلى شخص آخر ، فإنه ، ومن خلال المحك الخاص الذى اتبعناه ، لن يفشل فى أن يصبح مبدعاً . كذلك ، فإننا أيضاً لن نفشل فى أن نصبح مبدعين - كما كان الحال فى رواية بورخيس - عندما نعيد قراءة الرواية من خلال مفارقة تاريخية نقوم بنسبة أحداثها التاريخية ، على نحو متعمد ، إلى مؤلف آخر ينتمى إلى القرن العشرين .

الاختيار وحرية الإرادة :

تقوم عديد من العمليات العقلية بإعطائنا نتائج تعدّ جديدة بالنسبة لمن يستمعون بها . فإذا سألتك مثلاً أن تضرب رقمين فى بعضهما البعض ، أو أن تقوم بعكس نظام ترتيب الكلمات فى جملة معينة ، فإن الناتج قد يكون شيئاً لم تعرفه من قبل . ومع ذلك ، فإننا ، أنا وأنت ، كما افترض ، لن نغفل إلى النظر إلى مثل هذه الأداءات على أنها إبداعية . ونحن لن نجد حرجاً فى إصدار مثل هذا الحكم ، وذلك لأنك لم تقم فقط إلا بما طلب منك القيام به .

كذلك كان هو الحال بالنسبة لـ « باخ » عندما قام بتنفيذ ما طلب منه فقط فى مقطوعته « الافتتاحية الموسيقية » وكان قد قام بتأليفها فى ضوء موضوع رئيسى قدمه له الإمبراطور فريدرىك العظيم . إذن نحن لن نجد حرجاً فى عدم وصف ماقت به بالإبداعية ، لأن ما قمت به ، على عكس التأليف الموسيقى ، هو شيء يتم بشكل آلى محض . أى أنه يمكنك القيام به نتيجة لعملية حسابية معينة ، أو من خلال إجراءات محددة سلفاً ، لا تمنع أية حرية ، أبداً كانت ، للخيال . بطبيعة الحال ، يمكنك القيام بمثل هذه المهام خيالياً . لكن النقطة الأساسية هنا هى أنك لست مضطراً للقيام بذلك ، فأنت

خلال فضيلة الزهد أو التمسك . كما لا نحتاج القيادة لأن تتكى على الخيال . ولا يوجد أى مبرر عدا الصيغة التى قدمها « سيمونتون » كى يحدث ذلك الاتحاد بينها وبين الإبداع . إن عقل القائد الناجح قد يعمل بطريقة مختلفة تماماً عن الطريقة التى يعمل من خلالها عقل المبدع الكفء ، وقد يتمثل الخطر الكامن فى قيامنا بالتوحيد بين القيادة والإبداع ، فى أن يتم إغفال الفارق الموجود بينهما فعلاً .

كذلك فإن التركيز على العبقرية وعلى النشاطات الإبداعية الفذة له مخاطره أيضاً . فمن ناحية ، قد تكون هناك عوامل اجتماعية عديدة غير محسوسة أو غير مدركة تمارس نشاطها الفعلى خلال إبداع الأعمال الفنية والعلمية الكبيرة . وبطبيعة الحال ، قد يرغب المرء فى أن يفهمها ، لكن من الصعب أن نفحص علماً كل ما يتعلق بآثاني فى عصر باركليز ، وفلورنسا فى عصر النهضة ، ولندن فى العصر الإليزابيثى ، وفيينا فى حقبة تاريخية معينة ، أى كل ما جعل هذه الأماكن فى هذه العصور خلفيات مدعمة للنشاط العقل . ومن ناحية أخرى ، فإن مثل هذا التركيز على العبقرية ، والنشاطات الإبداعية الفذة ، قد يؤدى ، بطبيعة الحال ، إلى التمسك بالرأى القائل بوجود نوع من الانفصال بين النشاطات العادية للخيال وبين نتائج العبقرية . وقد يكون هناك فعلاً مثل هذا الانفصال ، وسأعود إلى مثل هذه القضية فى نهاية الفصل ، ولكن ، ما لم نغم بفحص النشاطات العادية والنشاطات الإعجازية للخيال ، لن نستطيع أن نكتشف طبيعة هذا الخيال الخاصة .

عند هذه النقطة ، دعنى أقدم اعتراضى الخاص على تعريف « رير » سالف الذكر . فهذا التعريف يؤكد أن نواتج الإبداع ينبغي أن تكون « فريدة وجديدة » . والفردة والجددة ، هما ، بطبيعة الحال ، أمور يمكن تحديدهما فقط من خلال وضع ماتم إبداعه ، فى الأماكن الأخرى ، والأزمنة الأخرى ، فى الاعتبار . لقد تنبأ عالمان كانا يعملان على نحو مستقل ، فى منتصف القرن التاسع عشر ، وعبر فترة سنة فاصلة بينهما ، بوجود كوكب آخر يقع وراء كوكب « أورانوس » . وقد أدى اكتشاف كوكب « نبتون » إلى تأكيد تنبؤهما هذا . فهل يمكننا أن نقول إن واحداً منهما فقط ، وهو الذى كانت له أسبقية التنبؤ ، هو

ستقوم بما هو مطلوب منك على نحو ناجح تماما ، من خلال إجراءات لا توجد فيها أية فرصة للاختيار .

يشير مفهوم الحرية الذى أُلجأ إليه وأضعه موضع التنفيذ هنا ، بطبيعة الحال ، إلى حرية الإرادة ، وهو لغز محير ، لغز حير الفلاسفة وأصابعهم بالقلق الشديد عبر القرون . (انظر Dennett ، ١٩٨٤ ، من أجل الحصول على بعض الراحة الانفعالية حول هذا الموضوع) . إن مشكلة الإرادة الحرة ومشكلة الإبداع ، هما ، من بعض الجوانب ، مشكلة واحدة ، بل المشكلة نفسها . كما يمكن حل معضلاتهما ، معا ، فى الوقت نفسه .

إذا أمكننا تنفيذ مهمة ما من خلال عملية لا تستدعى ، فى أية مرحلة منها ، القيام باختيار ما ، فإننى سأطلق على هذه المهمة وباستخدام لغة علماء الكمبيوتر اسم المهمة الحتمية Deterministic . وهكذا فإن عمليات ضرب الأرقام التى تستغرق وقتا طويلا هى عمليات حتمية ، وذلك لأن ما يتم ، فى كل مرحلة ، أساسا ، إنما هو محدد أو محتوم كليا من خلال عدد الأرقام التى يتم ضربها وأيضا من خلال الحالة الراهنة للعملية الحسابية . ويوجد لدى البشر بطبيعة الحال سلوكيات حتمية ، كما يحدث مثالا فى الحركة المختلجة التى تقوم بها الجفون على نحو متكرر لحماية العيون . كما أن البشر يمكنهم أيضا أن يختاروا القيام بإجراءات معينة ذات طبيعة حتمية ، كما يحدث عندما نختار القيام بعمليات ضرب حسابية تستغرق وقتا طويلا . لكن البشر فى إمكانهم كذلك السلوك بطرائق ليست ذات طبيعة حتمية . ولا أعنى ، بهذا القول ، أنهم يمكنهم القيام بانتهاك قوانين الطبيعة ، ولا أعنى أيضا أن سلوكهم محكوم ، بالضرورة ، بكم من الوقائع غير ذات الطبيعة الحتمية فى خلايا المخ . ويمكن توضيح ما أعنيه من خلال سؤال القارئ سؤالا بسيطا :

ما الذى ستفعله بعد ذلك ؟

إنه يمكنك أن تختار - مادمت متلقيا فى تفكيرك ! - أن تستمر فى قراءة هذا الفصل (حتى لو كان ذلك من أجل أن تكتشف حل الخاص للغز الإرادة الحرة) ، لكنك يمكنك أيضا ، على نحو مماثل ، أن تقرر أنك قد حصلت على قدر مناسب من

المعلومات حول الإبداع ، ومن ثم تقرر أن تترك الموضوع برمته . وهناك احتمالات كثيرة أخرى (فمشكلات الحياة قد تحل فعلا إذا كانت لديك دائما إجابة عن سؤال سالف الذكر) . فنحن نقرر فى العادة ما ستقوم به بعد ذلك ، سواء استجابة للأحداث فى العالم (كما يحدث عندما يلقى جرس التليفون مثلا) ، أو استجابة للحالات العقلية (كالملل مثلا) . كما أن قرارنا عادة يتم بطريقة ضمنية أو صامتة . فنحن نقرر ما ستقوم به دون أن نتأمل مليا فى كيفية القيام به . ونميل مثل هذه القرارات الضمنية لأن تعكس عددا من العوامل ، الشعورية واللاشعورية فى الوقت نفسه . ونميل « علم نفس الحشد » (أو علم نفس الجماهير) إلى النظر إلى هذه العوامل بوصفها ردود أفعال « حسية » أو ردود أفعال مفعمة بالحياة والعمق Gut Reactions لكننا إذا قمنا بتأمل موضوع القرار ، فإننا قد نقرر كيفية القيام بالاختيار . بل قد يمكننا حتى أن نقرر - إذا ما رغبتنا فى ذلك - القيام باختيار عشوائى أو اعتباطى .

إذا صادفنا بديلين جذابين ، على نحو مماثل ، فإنه يمكننا أن نثبت بأحد الاختيارين ، بدلا من أن نحرم أنفسنا من كليهما ، نتيجة لعدم القدرة على اتخاذ قرار ما ، وقد يتم هذا التثبيت ليس على أساس أى قيمة منطقية تالية لهذا الاختيار ، ولكن بوصفه نتيجة لاختيار عشوائى معين . وكما يقال فإن حمارا صغيرا أحرق قد مات جوعا نتيجة لعجزه عن اختيار كوم التبن المناسب الذى ينبغي أن يأكله من بين كومين من التبن كانا جذابين على نحو مماثل بالنسبة له . وتبدو مثل هذه المعضلة غير قابلة للتصديق ، وذلك لأن أية حركة صغيرة نحر أحد الكومين ، أو نحو الآخر ، كانت من المحتمل أن تحسم هنا الصراع . على كل حال ، فإن صراعات الإقدام - الإحجام Approach-Avoidance Conflicts هذه يزداد الاحتمال فيها لأن تشتمل على أثر معطل للإرادة حد الشلل . وتفتقر الكائنات التى تقع فى برائن هذا النمط من الصراع إلى الإرادة الحرة . ونميل البشر ، على كل حال ، لأن يقولوا لأنفسهم ، فى مثل هذه المواقف ، « هذا شيء يدعو للسخرية ، ينبغي على أن أفعل شيئا » لكنهم أيضا قد يقومون ، نتيجة لهذا التأمل الكبير ، باتخاذ قرار يتسم بالاعتباطية الواضحة .

أو من خلال اختيارنا لألية عشوائية خارجية . بل قد يمكننا أيضا أن نقرر ألا نقرر ، ولكن أن نتشقر كي نرى كيف ستحركنا الروح ، في اللحظة الأخيرة .

قد يكون المستوى الأعلى الخاص بإجراءات اتخاذ القرار ، نفسه ، قائما على أساس هذه الطريقة الضمنية المألوفة . لكننا ينبغي أن نواجه القضية صراحة ، وننخذ قرارا واعيا (عند المستوى الذى يعلو المستوى الأعلى من الوعي) حول كيفية اختيارنا (عند المستوى الأعلى) لأسلوب الاختيار . هل ستستمر في القراءة أم ستكف عن مواصلة الطريق ؟ فقد تقذف عملة معدنية في الهواء كي تقرر ما إذا كنت ستقوم بالاختيار من خلال تحديدك لمزايا وعيوب البدائل ، أم ستقوم بالاختيار من خلال قذف زهر النرد . وكيف استطعت أن تتخذ مثل هذا القرار ؟ لا توجد نهاية محتملة للتنظيم المتدرج للقرارات التي نتخذها لاتخاذ قرارات ، والتي نستخدمها بدورها لاتخاذ قرارات أخرى وهكذا . وتشكل تنظيمات متدرجة بمائلة أخرى أساس الوعي والسلوك القصدى أو المتعمد ، وأساس المعرفة التي تقف وراء المعرفة ، والأمر كذلك بالنسبة لنمو وارتقاء فهمنا للمعنى والدلالة (Johnson- Laird, in Press.) ويبدو أن ذلك يعتمد على القدرة على تضمين النماذج العقلية الخاصة بالتفكير داخل بعضها البعض على نحو متكرر (Johnson- Laird, ١٩٨٣) .

يوجد، لحسن الحظ ، نوعان من الضوابط يميلان إلى تقليص نطاق قرارات المستوى الأعلى من الوعي ومنعها من أن تواصل صعودها الدائم إلى أعلى . ويتمثل النوع الأول من الضوابط في أن أمور الحياة العملية تتطلب منا أن نصل إلى قرارات معينة ، لا أن نستغرق بأنفسنا في تأملات حول كيفية الوصول إلى قرارات . فالظنى الشارد لابد أن يقف في مكان ما . وعادة ما يكون قرار المستوى الأعلى من الوعي قرارا ضمنيا داخليا بالضرورة . إنه لا يمكن أن يتخذ على نحو واضح صريح . لأنه لو كان كذلك فسيظل هناك ، بطبيعة الحال ، مستوى أعلى آخر اتخذ عنده قرار ما لاستخدام أسلوب معين يتسم بالصراحة والعلانية ، ولا بد أن يكون هذا القرار - الذى اتخذ عند ذلك المستوى الأعلى - ضمنيا داخليا ، كان لابد من اتخاذه

عندما يتخذ المرء قرارا واضح العشوائية ، ولا يكون لديه أية فكرة عن الأساس الذى قام عليه هذا القرار ، فإن علماء النفس يميلون هنا غالبا إلى افتراض أن ذلك السلوك ، كان ، في حقيقة الأمر ، محتوما من خلال جوانب معينة لم يتم إدراكها بشكل جيد في البيئة . ويؤكد المحللون النفسيون أهمية الدور الذى تلعبه البيئة الداخلية للإنسان ، بينما يؤكد علماء النفس السلوكيون أهمية الدور الذى تلعبه البيئة الخارجية . فإذا عرفنا حالة الفرد العقلية اللاشعورية ، وإذا عرفنا رصيده في البنك مثلا ، أمكننا - كما يقولون - تفسير هذا القرار الذى كان محددا كلية من خلال مثل هذه العوامل . إن جهلنا فقط هو الذى يدفعنا إلى النظر إلى مثل هذه القرارات على أنها قرارات لاحتمية . وهناك أمثلة تجريبية ممتازة توضح كيفية التنبؤ من خلالها بعض العوامل الموجودة خارج وعى الفرد من أن تؤثر على محصلة القرار الذى يتخذه (Nisbett & Wilson ١٩٧٧) ورغم ذلك ، هناك قرارات لاحتمية حقا ، فقد تعقد العزم - عند مستوى أعلى من الوعي - أن تتخذ قرارا عشوائيا على نحو متعمد ، وأن تؤكد طبيعته العشوائية من خلال اللجوء إلى مصادر خارجية . فقد تقذف بقطعة معدنية أو تلقى بالنرد ، أو قد تلجأ - إذا كنت من المتخصصين في علم النفس - إلى جداول الأرقام العشوائية .

إن ما يمنحنا حرية الإرادة هو القدرة على تأمل كيفية التنبؤ سنستخدم من خلالها قرارا معيناً ، ومن ثم نقوم بالانتقاء لأسلوب معين من أساليب الاختيار ، عند مستوى أعلى من الوعي . فقد نقرر أن نفحص مزايا وعيوب كل بديل من البدائل ، ثم نحاول أن نتخذ قرارنا على أساس منطقي عقلاني ، ربما من خلال السعى نحو تقليل أسفنا الكبير إلى أدنى حد ممكن (كما هو الحال مثلا في رهان باسكال على وجود الله ، وفي قرار دارون أن يتزوج) ، أو قد نقرر أن نقوم باختيار حدسى ضمنى على أساس رد فعل حيوى عميق ودون أى تأمل لاحق ، أو قد نقرر أن نتخذ قرارا يقوم على أساس بعض العوامل التى تقع خارج تحكمنا (كأن نستعين في ذلك باللجوء إلى الكتاب المقدس أو إلى تعاويذ سحرية ، أو إلى كهنة دلفي)^(٣) أو أن نتبع نصيحة الزوجة أو الزوج (أيا كانت) ، أو قد نتخذ قرارا جزافيا سواء من خلال مساندتنا على أساس اعتباطى لبديل معين من البدائل

بهذه الطريقة ، حتى لا نستمر في سلسلة لا تنتهى من الصعود المستمر إلى مستويات أعلى من الوعي .

أما النوع الثانى من الضوابط فيتمثل في تلك القيود أو الضوابط الموجودة بين المستويات نفسها . فإذا قررنا أن نختار بديلاً من بين البدائل الموجودة ، عند مستوى معين ، وكان هذا البديل نفسه بمثابة الأسلوب العشوائى للاختيار ، فإننا قد نقرر أن نقوم مباشرة باختيار هذا الأسلوب فعلاً ، فأحياناً يكون من المنطقي أن نقرر القيام باتخاذ قرار عشوائى (في بعض الألعاب مثلاً) كما قد يكون منطقياً أن نتخذ قراراً عقلانياً مدروساً (في ألعاب أخرى مثلاً) . لكن ، هل من المعقول أن نقرر (عند مستوى الوعي المرتفع جداً أن نتخذ قراراً على أساس عشوائى هادفاً المستوى الأعلى) ، نفاضل فيه بين القيام بقرار منطقي ، أو القيام بقرار عشوائى ؟ لا أعتقد ذلك . نحن أحرار ، ليس لأننا نهمل جذور العديد من قراراتنا ، والتي نكون يقيناً كذلك فيما يتعلق بها ، ولكننا أحرار لأننا نعرف أنه يمكننا اختيار الطريقة التي نقوم من خلالها بالاختيار ، كما أننا نعرف أنه من بين مدى الاختيارات المتاحة أمامنا توجد هناك أساليب عشوائية هادفة نقوم بتحريرنا من القيود الخاصة بأية موضوعات بيئية ملائمة معينة ، أو أية حسابات عقلانية تسعى الذات إلى تحقيق فوائد من ورائها ، وتكمن هذه الحقيقة خلف المعتقدات الأعمق لدستورفسكى ، والتي يمثلها المقتطف المأخوذ عنه في بداية هذا الفصل ، على نحو موجز ، كما تكمن هذه الحقيقة خلف افتتان الوجوديين بالأفعال أو النشاطات المجانية Gratiuitous Acts . إن المرء يكشف عن الحرية (إن لم يكن عن الخيال) في سلوكه على نحو عشوائى هادف .

الحرية في الإبداع :

تحدث حرية الاختيار ، على نحو غير منازع ، في النشاطات الإبداعية . إذ عندما يقوم الفنان برسم لوحة ، فإنه عند كل نقطة توجد ضربات فرشاة عديدة محتملة القيام بها . وعندما يرتجل عازف الموسيقى لحناً ، توجد عند كل نقطة نغمات عديدة محتملة يمكنه القيام بعزفها . وعندما يتخيل أحد العلماء كيف يمكن تفسير ظاهرة معينة ، فعند كل نقطة توجد اتجاهات

عديدة للتفكير يمكن استكشافها . وعندما يعبر أحد المتحدثين عن فكرة ، فعند كل نقطة توجد أشكال عديدة محتملة للتعبير يمكن استخدامها . وفي كل حالة من الحالات السابقة ، تخضع مجموعة الاختيارات لضوابط خاصة تتعلق بالمحركات العقلية الضمنية إلى حد كبير ، وهى الضوابط التي تحدد النوع والأسلوب الفردى . وأحياناً ، قد تقوم هذه المحركات باختزال مجموعة خاصة من الاحتمالات على هيئة بند واحد فقط . ولكن ، وبشكل عام ، يوجد هناك مدى ما من الاختيارات . كيف يتم القيام باختيار ما من بين البدائل المتاحة ؟ أحياناً يعتمد الأمر على مبدأ معين ، ولكن إذا كانت المبادئ التي يقوم المرء بالإبداع من خلالها ، تقوم بدورها بالتحديد التام لكل اختيار ، فإنه بصرف النظر عن الضربة الأولى بالفرشاة على قماشة الرسم ، والنقطة الأولى على البيانو ، والمسار الأول للتفكير ، أو الكلمة الأولى في الجملة ، فإن كل شيء بعد ذلك سيكون حتمياً بالضرورة . وستكون هناك أعمال عديدة فقط بقدر ما توجد بدايات عديدة . ويترتب على ذلك القول بوجود بعض الاختيارات التي تتسم بالعشوائية الهادفة . ومن بين هذه الاختيارات تتوفر بعض القروض التي يمارس فيها المرء إرادته الحرة ، ويعرف أنه يقوم - أو يحاول القيام - باختيار عشوائى هادف من بين مجموعة من الاحتمالات القابلة للتطبيق . ويحتوى العقل يقيناً على نسق ما للقيام بالاختيارات العشوائية الهادفة . ويتم محاكاة للاحتمية الموجودة في أداة حتمية كالكمبيوتر ، من خلال استعارة أسلوب ما من الأساليب المتبعة في أندية القمار الخاصة في « مونت كارلو » بحيث يتم الاختيار على أساس عشوائى . على كل حال ، فإن أداء الأفراد يميل إلى أن يكون متسباً بالضعف بدرجة واضحة عندما يطلب منهم القيام باختيارات عشوائية هادفة أصيلة ، في معامل علم النفس . وهذه الانحرافات عن العشوائية الهادفة لا تطرح أدلة مضادة لوجود نسق عقلى خاص بالقرارات العشوائية الهادفة ، لكنها تتضمن الإشارة إلى أن هذه الآلية تفتقر إلى الاقتراب من أى شيء بطريقة مناسبة ، وأن الظروف التي يضطر المرء في ظلها إلى اتخاذ مثل هذا القرار قد تؤثر على قرارات أخرى .

والأمر الواضح هو أنه إذا كان المخ محكوماً بكم من العوامل اللاحتمية ، فإنه يتسم أيضاً بأنه غير قادر على استغلالها كلها .

هذه الأطر ، من خلال تعديلات جوهرية تحدث فيها ، من جيل إلى الجيل التالى له . حيث إن تعريف « ريبير » للإبداع يقرر أن الناس يسعدون الحلول والأفكار ، والتصورات ، والأشكال الفنية ، والنظريات ، والتنتاجات الأخرى ، فإننى أريد أن أميز ، على كل حال ، بين الإبداع داخل نوع إبداعى ، أو نموذج أساسى موجود فعلا ، وبين إبداع الإطار الإبداعى الجديد ذاته . فالإبداع داخل الإطار يعتمد على مدى القرب من مبادئ هذا الإطار - أى المحركات أو الضوابط الخاصة به - كما أن هذه المبادئ ينبغى أن تتجسد كلية داخل عقل المبدع . بل إنه حتى ابتكار إطار جديد (أى مبادئ جديدة) ينبغى أن يتضمن الالتزام ببعض المحركات الأخرى - فليس كل شئ مباحا - ولكن ، وكما سنرى ، فإن هذه المبادئ الجديدة تكون على درجة أقل من التجسد فى العقل . وعلى العكس من ذلك ، فإن أية نتيجة أو محصلة تقع خارج نطاق كل هذه الأطر ، بتزايد احتمال الحكم عليها بوصفها غير قابلة للتصنيف ، أكثر من تزايد احتمال تقييمها على أنها إبداعية .

عندما أتحدث عن المحركات ، فمن الطبيعى أن أفكر فى تلك الضروب من المبادئ التى تم التعبير عنها فى الأطروحات النظرية ، وفى تلك الأعمال الخاصة الموجودة فى ميدان علم الجمال وفلسفة العلم . وفى حقيقة الأمر ، فإن لدى فكرة عامة مختلفة وأكثر اتساعا يمكننى توضيحها من خلال تذكير القارئ بالمفارقة المركزية فى الإبداع (Perkins, 1981, P. 128) التى فحواها أن الناس ، أو الجمهور ، هم نقاد أفضل من المبدعين . ويتمثل جوهر هذه المفارقة فى أنه إذا توفرت للناس المعرفة التى تمكنهم من الحكم أو التقييم لنواتج العملية الإبداعية ، فقد كان من المفترض أن يكونوا قادرين على استخدام هذه المعرفة ، لتوليد مثل هذه التنتاجات ، فى المقام الأول . ويعتمد حل هذه المفارقة على عاملين :

يقوم العامل الأول على فكرة أن المعرفة الواضحة التى تكون متوفرة على نحو شعورى لدى أحد النقاد ، لا تكون معرفة كافية البتة لتوليد الأفكار ، فهذه العملية - أى توليد الأفكار - عملية تعتمد على أشكال ضمنية أخرى من المعرفة

وجمعل الأمر أن الإبداع يعتمد على اختيارات عشوائية هادفة ، ومن ثم فهو يعتمد على أداة عقلية تقوم بالإنتاج ، ولو على نحو غير مكتمل ، للاحتتمية . وعلى غير شاكلة العمليات الحسابية وغيرها من الإجراءات الحتمية التى ينجم عنها الاستجابة نفسها فى الموقف نفسه ، فإن عملية الخيال الأصلية يمكنها أن تقدم لنا استجابة مختلفة عن الاستجابة السابقة لها ، خلال المحاولة الثانية لنشاطها ، إذا تمت إعادة إثارة المرحلة نفسها ، من هذه العملية ، مرة أخرى ، على نحو مماثل تماما . فعند كل خطوة ، قد يكون هناك ما هو أكثر من احتمالية واحدة للاستمرار . وسأقوم فيما يلى بالنظر فى تلك العوامل المحددة لمجموعة احتمالات الاستمرارية فى الإبداع .

المحركات والأنواع ومفارقة الإبداع :

يشبه الإبداع القتل العمد ، فكلاهما يعتمد على الدوافع والوسائل والفرص . وتوجد للمجتمع ، كما ذكرت سابقا ، تأثيرات مذهلة على إبداع نتاجات الخيال . فهناك أسس معينة تجعلنا نفترض أن هذه التأثيرات يمكن تقسيمها على نحو فضفاض إلى :

- (أ) العوامل العامة الشائعة التى تؤثر على الدافعية وعلى الفرص المتاحة .
- (ب) العوامل الثقافية الخاصة التى تؤثر على وسائل الإنتاج وعلى النوع الإبداعى وعلى النموذج الأساسى Para-digm والأسلوب .

وتعتبر العوامل الأولى الميدان الذى يمارس علماء القياس التاريخى فيه نشاطاتهم على نحو واضح . فعلى سبيل المثال لاحظ سيمونتون ١٩٨٤ ، ص ١٧٠ أن عدم الاستقرار السياسى فى أحد الأجيال يعمل على تقليل العدد الممكن من المبدعين الكبار فى الجيل التالى له خاصة فى مجالات الخطاب التى من قبيل العلم والفلسفة والأدب . أما العوامل الثقافية النوعية ، أو الخاصة ، فتمثل نطاق الاختصاص الذى يمارس فيه النقاد والمؤرخون نشاطاتهم . فالممارسات الثقافية هى التى تؤدى إلى بلورة الأنواع الأدبية والنماذج العلمية ، وتعتبر هذه الأطر بمثابة التنتاجات لعمليات إبداعية سابقة عليها ، وغالبا ما يتم نقل

أما العامل الثانى فيتعلق بالفكرة القائلة بأن هذه المعرفة الضمنية لا تكون متاحة بالنسبة للوعى ، على نحو آلى .

يبدو أن العقل يعتمد على مجموعة من العمليات المستقلة التى تقوم بتوصيل وتبادل المعلومات فيها بين بعضها البعض ، لكن هذه العمليات لا تقوم بالاطلاع على العمليات أو التمثيلات الداخلية الخاصة بالعمليات الأخرى ، وهناك أشكال متنوعة من هذا الفرض (Fodor, 1983, Johnson-Laird, 1983, Rumelhart, McClelland, and PDF Research Group, 1986)

ومن ثم قد يتم استخدام شكل واحد من أشكال التمثيل العقل⁽⁵⁾ بواسطة قدرة عقلية واحدة فقط ، وليس من خلال قدرة أخرى . لنضع فى اعتبارنا ، مثلا ، النشاط الخاص بتصغير نغمة موسيقية معينة . إن هذا النشاط يعتمد على تمثيل عقلى معين لسلسلة متتابعة من الفواصل الموسيقية . وتعتمد القدرة على تدوين نغمة موسيقية ، على هيئة رموز موسيقية معينة ، أيضا ، على التمثيل العقلى لسلسلة متتابعة من الفواصل الموسيقية . يمكنك أن تقوم بتصغير نغمة معينة ، لكن هل يمكنك كتابتها من خلال رموز موسيقية معينة ؟ يستطيع معظم الناس القيام بالتصغير ، لكن عددا قليلا منهم هم من يمكنهم القيام بتدوينها نتيجة لكونهم قادرين على القيام بتصغيرها . وتعتبر هذه المهمة صعبة ، وذلك لأن التمثيلات اللحنية لعملية التصغير ليست متاحة ضمن العملية الرمزية الخاصة بالكتابة .

وعلى نحو مماثل ، فإن المحركات الضمنية لتوليد الأفكار لا تكون فى متناول العمليات النقدية الواعية . وبسبب كون المحركات النقدية قابلة للتوصيل بسهولة إلى الآخرين (لكنها ليست كافية للإبداع) ، وسواء كانت قدرات توليد الأفكار هى قدرات لا لشعورية أو قدرات مقدسة (أو قدرات تفوق الوصف) ، فإن الحكم النقدى غالبا ما يسبق ، على نحو جذير بالاعتبار ، القدرة على إبداع نتاجات الخيال . لذلك فإن المفارقة الخاصة بالإبداع تؤدى ، على نحو يتعذر تجنبه ، إلى الوصول إلى وجهة النظر القائلة بوجود محركات عديدة ينبغى أن يتكئ عليها المبدع . وأن هذه المحركات لا تكون كلها متاحة تماما بالنسبة لعمليات الفحص الواضح أو المتعمد . وبعض

هذه المحركات مألوف بالنسبة لعدد من الممارسين ، فهى تعمل على تكوين النوع أو النموذج الأساسى ، بينما محركات أخرى تكون فريدة ، بالنسبة للفرد ، ومن ثم فهى تعمل على إنشاء الأسلوب الفردى فى التفكير ، داخل الإطار الأكثر عمومية .

وقمائل المبادئ التى وصفناها إحدى النظريات الموجودة حول الإبداع عند المستوى الحاسوبى (Marz, 1982) . وهى نظرية تدور حول ما الذى ينبغى حسابه ، وتدور بشكل خاص حول تلك الاختيارات الاحتمالية من بين عدد من البدائل التى تتميز بوجود عدد معين من المحركات الواضحة لها . فاية نظرية ما عند المستوى اللوغارىتمى⁽⁶⁾ لابد أن تحدد الكيفية التى يتم من خلالها القيام باختيارات معينة . وفى حقيقة الأمر ، فإننى سأقوم - اعتمادا على المطالب الخاصة بالمهمة الإبداعية - باقتراح وجود ثلاث فئات محتملة من الإجراءات هنا . فالمحددات الحاسمة التى تحتم استخدام نوع معين من الإجراءات هى :

ما إذا كان الإبداع يحدث داخل إطار معين ، أو إنه يقصد منه - من هذا الإبداع - إنتاج إطار جديد ، وأيضا ما إذا كانت هناك أية فرصة أم لا لمراجعة ، أو تنقيح ، الناتج الإبداعى . وسأقوم بوضع أنماط الإبداع المترتبة على هذا التصنيف فى الأقسام الثلاثة التالية من هذا الفصل .

الإبداع داخل أحد الأنواع خلال زمن حقيقى :

إذا كان أمراً ضرورياً للعمل بسرعة داخل أحد الأطر المعينة - كما فى حالة العمل الخاص بأحد الأنواع الفنية مثلا - ودون وجود أية فرصة متاحة للمراجعة ، فلا بد من الاستخدام الحساس للمبادئ الحاكمة لهذا الموضوع الفنى ، وأيضا للأسلوب الفردى المناسب ، وذلك عند كل نقطة من نقاط هذه العملية الخاصة من عمليات توليد الأفكار ، وسيقوم هذا بضبط مدى الاختيارات بأقصى درجة ممكنة من الإحكام . فإذا كانت هذه المبادئ ، وهذا الأسلوب ، مازالا يسمحان بوجود اختباوات عديدة عند أية نقطة ، فإن الاختيار العشوائى أهداف السريع من بين هذه البدائل قد يكون أمرا ممكنا .

ويزداد احتمال حدوث مثل هذه الإجراءات عندما يمارس ما يسمى بضبط الوقت تأثيره على المبدع . وأفترض أن هذا هو

يظهر ذلك مثلاً في حالة متابعات التأليف النغمي في موسيقى الجاز الحديثة ، أوفى حالة «الراجاس» Ragas (أو الأنماط المتدرجة في الموسيقى الهندية) ، أما المكون العقل الثالـ الذي تنكـ عليه عمليات الارتجال في كثير من الأشكال الفنية ـ فيتمثل في تلك المجموعة من المبادئ الضمنية ، أو المضمره ، التي تقف وراء مهارة الارتجال تقوم بتوجيهها. ونحن نعرف أن هذين المكونين موجودان ، وذلك لأن البنى الأساسية الخاصة بهما هي من الأمور القابلة لمعرفةهما من خلال العقل ، فيستطيع الموسيقيون الحديث عن هذه البنى ، كما يستطيعون تدوينها على هيئة علامات موسيقية معينة ، كما أنهم يقومون بتعليمها للمبتدئين في المجال ، لكن هذه المعرفة الظاهرة ليست كافية لتمكين أحد الموسيقيين من الارتجال . . ومن ثم ، يوجد مكون آخر ، لا يُعدّ الوصول إليه ، من خلال الوعي، أمراً سهلاً ، ويكون بعض الموسيقيين على وعى بقبل من مبادئ هذا المكون الضمني ، لكنهم لا يكونون أيضاً ، حتى في هذه الحالة ، قادرين على الوصول الكامل لهذه المبادئ . يقوم الموسيقيون بالارتجال من خلال محاكاةهم للفتاتين الآخرين ، أو من خلال تجريب احتمالات مختلفة للتأليف . إنهم يتعلمون أن يرتجلوا من خلال الارتجال الفعل ومن ثم يقومون بتطوير أساليبهم الخاصة داخل أحد الأنواع الفنية .

يستطيع عازف موسيقى الجاز المحترف أن يعزف ألحاناً تناسب مع تشكيلة كبيرة من متابعات التأليف النغمي المختلفة ، وتكون هذه المتابعات النغمية المتألّفة معروفة بالنسبة له عن ظهر قلب ، كما أنه يستخدم نفسها المتابعة النغمية الأساسية على نحو متصاعد ، أكثر فأكثر ، خلال مقطوعة موسيقية كاملة واحدة . ومن ثم تتمثل مشكلة الارتجال ، من خلال الكمبيوتر ، في القيام بإنتاج لحن مقبول يناسب مع إنتاج التأليف النغمي المتتابع في زمن واقعي ، كما تتمثل هذه المشكلة في أن إلهامات موسيقى الجاز الحديثة قد تتطلب الارتجال الفائق للألحان ، من خلال معدل شديد السرعة (من ١٠ إلى ١٢ نغمة كل ثانية مثلاً) . ومن الممكن أن يقوم التخمين المحتمل ، حول حل هذه المشكلة ، على أساس هذه الفروق الموجودة بين البنى الأساسية ، وبين المبادئ الضمنية الموجودة في عقول الموسيقيين .

ما يستخدم في كل أشكال الأداء المرتجل التي تشتمل ، من بين ما تشتمل عليه ، على تقديم برامج سريعة في وسائل الإعلام ، على نحو فوري ، بحيث لا تكون هناك فرص ثانية للاختيار ، وكذلك ذلك الاستخدام التلقائي للغة الطبيعية في أشكال الخطاب المختلفة وأيضاً الارتجال في الموسيقى ، والرقص ، وغير ذلك من الأشكال الفنية .

وكحالة اختبارية ، سأضع في اعتباري الارتجال الموسيقي وذلك لأنه يمكن النظر إليه بوصفه تنظيمياً تركيبياً للأصوات في هيئة أنماط موسيقية ، دون الانشغال كثيراً بما يمكن أن تمثله هذه الأنماط ، أي كانت .

تتحكم في الارتجال الموسيقي مبادئ معينة لا بد أن تكون موجودة في عقل العازف الموسيقي ، وهي مبادئ يبنى أن تكون كافية لتوليد الموسيقى في الزمن المناسب . فليست هناك فرصة للرجوع ، أو الالتفات للخلف ، والقيام بمراجعة ما ، للمقطوعة الموسيقية المرتجلة . كما لا يستطيع عازف الموسيقى هنا أن يسلم نفسه لظروف تجعله يرتكب بعض الأخطاء (كأن يختار مثلاً بعض النغمات التي لا تؤدي إلى تكوين لحن مقنع من النوع المطلوب) . لقد كان العديد من مؤلفي الموسيقى العظيمة أمثال « باخ » و « موتسارت » و « ليست » من المرتجلين البارزين . أما « بيتهوفن » فهو حالة لافتة للانتباه بشكل خاص ، وذلك لأنه كان يرتجل بطلاقة والمعية بحيث اعتبرت بعض أعماله الارتجالية البارة - من قبل بعض معاصريه - أفضل حالاً من مؤلفاته الأخرى غير المرتجلة (Sonnek, ١٩٦٧). ومع ذلك فإن مفكرته الخاصة تشتمل على ملاحظات تبين لنا أنه كان يؤلف الموسيقى بصعوبة بالغة . وتعتمد هاتان المهارتان - الارتجال والتأليف المتروى - كما هو واضح ، في جانب منها ، على عمليات أساسية مختلفة ، وكما لو كان مجال الموسيقى يشتمل على مؤلفين لا يستطيعون الارتجال ، ومرتجلين لا يستطيعون التأليف .

يتمثل الجانب المشترك بين معظم أشكال الارتجال في ذلك الاتكاء على مكونين عقليين مستقلين تماماً : أولهما هو الذاكرة طويل المدى بالنسبة لمجموعة أساسية من البنى Structures وكما

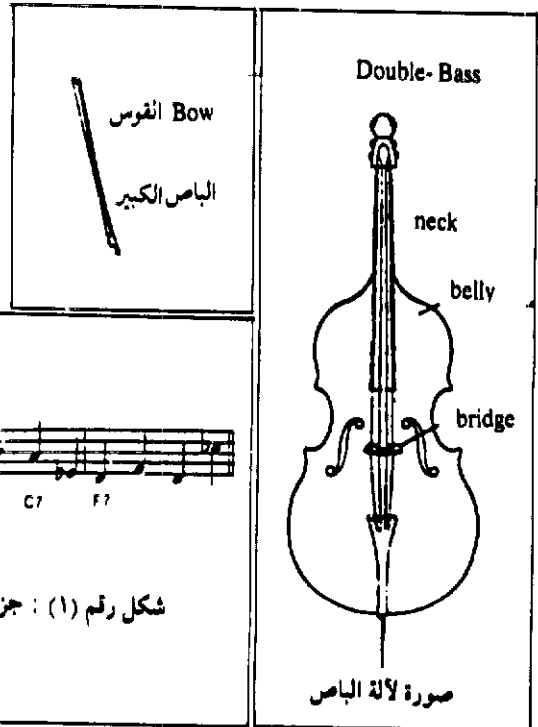
الحاسوبية ، وما أعنيه من وراء هذا التخمين هو : أنه ، خلال الأداء الفعل ، ينبغي أن تقوم هذه المبادئ بأقل قدر ممكن من الاعتماد المباشر على الذاكرة من أجل الوصول إلى النتائج الخاصة بالعلاقات الوسيطة التي يتم حسابها ، خلال أداء اللحن الموسيقي . بمعنى آخر ، فإن هذه المبادئ ينبغي أن تبدأ من تتابع التآلف النغمي الأساسي العام ، وليس من خلال التفاصيل الفرعية ، ثم تقوم ، بعد ذلك ، بإنتاج لحن مرئجل ، على نحو مباشر ، بقدر الإمكان ، ودون أى تمثيل داخلي لأى شكل موسيقى وسيطة .

ولا يتم الوصول إلى متتابعات التآلف النغمي خلال العزف الفعل للموسيقى ، حيث إن هذه المتتابعات النغمية المتألفة يمكن أن تكون نتيجة عمل عدد كبير من العازفين ، عبر فترة طويلة من الزمن . ومن ثم يكون من المناسب عمما القيام ببذل أكبر جهد ممكن ، خلال مرحلة بناء ، أو تكوين متتابعات التآليف النغمي ، بحيث يمكن لهذه المتتابعات أن تقدم بنية منسمة بالثراء ، وبحيث تكون هذه البنية مليئة بالاحتمالات ، بالنسبة للعازف المرئجل . وسأقوم توا بتقديم الخطوط العريضة لنظرية ما حول هذه العملية .

وكاختبار أولى لهذا التخمين ، قمت بتكوين دليل واقعي على هذا المعمار الحسابي ، وذلك لأنني بينت خلاله أنه من الممكن إنتاج نغمة آلة « الباص » (٧) بطريقة مرئجلة ومقبولة دون استخدام تمثيلات داخلية وسيطة .

ينبغي توظيف المهارات الضمنية (أو المضمرة) لدى العازفين ، على نحو متمم بالكفاءة ، خلال زمن الأداء الواقعي . فهذه المهارات تتحكم في عملية اختيار النغمات ، كى تتناسب مع الجوانب الهارمونية المتضمنة في بنية النغمة المتوافقة ، وأيضا من أجل تكوين لحن جيد . ولدى تخمين خاص بأن هذه المبادئ تشتمل على أقل قدر ممكن من القوة

إن عازف الباص المزودج في موسيقى الجاز الحديثة يقوم بارتجال نغمة باص جهيرة كى تتناسب مع متتابعة تآلف نغمي موجودة فعلا . ويعرض لنا الشكل رقم (١) مقطعا من إحدى نغمات « الباص » اللحنية النموذجية ، وأيضا تلك التوافقات النغمية التي قام على أساسها . وتعد نغمة « الباص » الموجودة هنا بسيطة من الناحية الإيقاعية ، فهي عبارة عن أربع دقات مطردة على مفتاح هذه الآلة ، وبالطبع توجد هناك أساليب أخرى تنسم بكونها أكثر تركيبا .



شكل رقم (١) : جزئية من مقطع خاص بنغمة « باص » مرئجلة

يعتمد التوقيت الزمني الفعل للنغمات الموسيقية على إحساس مرهف بالموجات النغمية النابضة ، على نحو دقيق ، في موسيقى الجاز ومع ذلك ، فإن الخط الإيقاعي الأساسي آلة « الباص » يسمح لنا بأن نقوم بالارتجال لأحد الألحان ، دون أن نصطدم بتلك التعقيدات الخاصة بالإيقاع ، (انظر : Johnson-Laird , (١٩٨٧) .

توجد نظريات عديدة حاولت تفسير كيفية قيام عازف الباص باتخاذ قرارات خاصة يقوم في ضوءها باختيار النغمات التي سيطرحها بعد ذلك . فقد يقوم العازف بمجرد اختيار أية نغمة من النغمات المتوفرة في نطاق الآلة التي يستخدمها ، والتي يقوم من خلالها بتكوين التألف النغمي الذي يقوم بعزفه مثلا : لكن مثل هذا الإجراء قد ينطوي على وثبات كبيرة ، أو غير مناسبة ، ينتقل من خلالها العازف من نغمة منخفضة إلى نغمة مرتفعة ، وطريقة لاتساهم في تكوين اللحن المناسب في أغلب الأحوال ، ومن ثم قد يفشل في استخدام النغمات الانتقالية ، أي تلك النغمات التي لا تكون مطلوبة الآن ، في التألف النغمي الحالي ، لكنها تكون مفيدة ، بعد ذلك ، في القيام بنقلات ، أو انتقالات ، من هذه النغمة التي يقوم العازف بعزفها الآن ، إلى نغمة أخرى (والمثال على ذلك هو ما يوضحه الفاصلة الموسيقية الثانية في الشكل رقم ١) الذي يشمل على نغمتين انتقاليين من النغمة المتألفة F7 : وهما النغمة الكروماتية F والنغمة الأكثر توافقا G التي تعود بنا إلى نغمة أكبر في هذا التألف النغمي هي A) .

اقترح أولريخ Ulrich (١٩٧٧) أسلوبا ثانيا لتفسير هذه العملية ، فجادل قائلا بأن إنجاز الارتجال اللحني لدى عازفي موسيقى الجاز إنما يتم من خلال الموتيفات الموجودة - أي مقاطع اللحن - التي يتم تفسيرها معا لتشكيل اللحن الجديد . فالعازف لا يقوم بتأليف ألحان جديدة ، لكنه يقوم ، بدلا عن ذلك ، بتحويل الموتيفات الموجودة ، كي تتناسب مع موقف هارموني راهن . وقد تم توسيع مدى هذه الفكرة على هيئة برنامج من برامج الكمبيوتر التي ابتكرها « أولريخ » وأيضا من خلال برنامج آخر أكثر دقة طوره ليفيت (١٩٨١) . ويضع برنامج ليفيت هذا في اعتباره - حينما يقوم

بإدخال المادة المناسبة إلى الكمبيوتر - تلك الجوانب الخاصة بمتابعة التألف النغمي وكذلك أحد الألحان الموجودة فعلا . ثم يقوم بتقسيم اللحن إلى وحدات تشتمل كل وحدة منها على مسافتين موسيقيتين ، ثم يتم استخدام هذه الوحدات بعد ذلك بطريقة مختلفة وبأشكال متنوعة ، وبما يتناسب مع الهارمون الذي يعزف . ويعتبر هذا البرنامج حتميا . أي أنه يجعل الكمبيوتر يعزف اللحن نفسه ، وتتابع التألف النغمي نفسه ، أنه ينتج اللحن المرجل نفسه في كل مرة . أما عازفو موسيقى الجاز ، فلا يعملون ، على أي حال ، بالطريقة نفسها . فهم يستخدمون الموتيفات اللحنية الموجودة بعض الوقت ، لكن أحدا من هؤلاء العازفين عدا المبتدئين تماما منهم - لا يقوم باستخدام هذه الموتيفات كل الوقت . وكما سيعلم أي عازف ماهر ذلك صراحة ، فإنه يكون من السهل عليه القيام بعزف ألحان جديدة ، أكثر من محاولته تذكر تنسيقات كبيرة من الموتيفات الموسيقية الموجودة ثم محاولة تعديلها ، أو تحويلها ، كي تتناسب مع متابعة تألف نغمي معينة . انظر ، مثلا ، تلك الذكريات الخاصة التي قدمها « ديفيد سيدنو » عام ١٩٧٨ حول هذا الشأن ، وهو عالم من علماء علم الاجتماع اللغوي تعلم أن يعزف موسيقى الجاز على البيانو . إن الإبداع من خلال الموتيفات فقط يماثل القيام بالاشتراك مع محادثة من خلال « الكليشيات » أو الصيغ النمطية المتبدلة من الكلام فقط .

ربما كان الفرض الأكثر معقولة هو ذلك الفرض القائل بأن عازفي « الباص » يختارون نغماتهم في ضوء التزامهم بمجموعتين من المحكات . وتنعكس المجموعة الأولى من هذه المحكات معرفة العازف الضمنية بالهارمون أو علم الإيقاع ، ويتضمن هذا معرفته بتلك النغمات التي يمكن أن تتسجم مع نغمات متألفة أخرى ، ومعرفته أيضا بتلك النغمات التي يمكن أن تفيد في الانتقال من نغمة إلى نغمة أخرى على نحو مناسب . أما المجموعة الثانية من المحكات . فتعكس معرفة ضمنية معينة بالمحيط Contour المناسب الذي يقف وراء الألحان الناجحة . وهكذا ، فإن الفكرة العامة المطروحة هنا قد تشير إلى أنه ، بعد سلسلة موسيقية ذات خطوات صغيرة ، على السلم الموسيقي ،

صورة بدائية ، يقوم على أساس تتابع التآلف النغمي الذي تم عزفه أيضا بواسطة برنامج إضافي آخر ، ابتكره « روى باترسون » « روبر ميلروي » ، ويقوم هذا البرنامج الإضافي بالتآليف بين صوت « الباص » المزدوج والنغمات الأخرى المصاحبة لها .

ويتسم هذا البرنامج بالفاعلية التامة ، لكنه يضطر إلى قدرتين يملكهما عازف موسيقى الجاز في الواقع . فلا يقوم هذا البرنامج بأية استفادة تذكر من عملية التعاقب السريع للنغمات الكروماتية الخاصة بنغمات انتقالية عديدة (انظر الفاصلة الموسيقية الثانية في الشكل رقم (٢)) ، كما أنه لا يقوم بأى استخدام للموتيفات ، وهي التي تكون ، في بعض الأحيان ، مميزة لعمليات العزف الفعّل على آلة الباص . وعلى الشاكلة نفسها ، فإن هذا البرنامج يؤدي إلى حدوث انحراف ضئيل عن القواعد ، ويكشف هذا الانحراف بدوره عن وجود فئة خاصة من النغمات الانتقالية ، لم يكن المؤلف الحالى واعياً بها من قبل . ولا تتطلب التعديلات التي نقوم بها لتصحيح هذه النقائص ذاكرة أكبر من أجل الحسابات الوسيطة ، لكنها تتطلب ، فقط ، إضافة أكبر ، إلى حد ما ، من أجل عزف المقطوعات التي كانت تعزف من قبل .

فإن فاصلة موسيقية أكبر نسبياً - والعكس بالعكس - قد تؤدي إلى تكوين لحن سار . وتشتمل المحركات التي استخدمتها في برنامج الكمبيوتر الخاص بى على كل هذه المبادئ .

يعتمد هذا البرنامج على تتابع التآلف النغمي بوصفه مدخلاً له ، كما أنه ينتج نغمة باص جهيرة قابلة للتطوير بوصفه مخرجاً منه . ومن أجل إنتاج كل نغمة ، يقوم هذا البرنامج بإنتاج خطوة موسيقية صغيرة وخطوة موسيقية كبيرة ، أو النغمة الموسيقية نفسها مرة أخرى ، ووفقاً لقواعد لو نحو النغمات المحيطة والذي اشتق من عدد كبير جداً من الألحان المرتجلة . ويتسم علم النحو المتبع هنا بكونه علماً منتظماً ، أى أنه يمكن استخدامه دون الحاجة إلا إلى قدر ضئيل جداً من الطاقة الحسابية للكمبيوتر ، مما يعنى أنه لا يحتاج لآلة ذاكرة خاصة كى يتم وضع الحسابات الوسيطة فيها . وهكذا فإن هذا البرنامج يقوم باختيار مقام Pitch موسيقى معين وبما يتناسب مع القيد الموضوع على حجم الخطوة الموسيقية ومع مجموعة مبادئ علم الإيقاع التي تم تخزينها في الكمبيوتر وتم تنظيمها في ضوء هذا البرنامج . وعندما تكون هناك أكثر من نغمة ممكنة ومتناسبة مع هذه الضوابط ، المختلفة ، فإنه توجد تعليمات داخل البرنامج للقيام باختيار عشوائى هادف من بين هذه النغمات .

قد يكون القارىء متزعجاً من استخدام القواعد ، أو علم النحو ، في الإبداع . فقد تم الزعم غالباً بأن المبدع « يحطم القواعد » من أجل إنتاج عمل فنى أكثر أصالة . وعلى الشاكلة

ويعرض لنا الشكل رقم (٢) مقطعا من أحد النواتج الكلية النموذجية التي ظهرت بعد استخدام هذا البرنامج . وهذا الناتج الذى يشتمل أيضا على جوانب أخرى متممة له في



شكل رقم (٢) : يوضح مقطعا من نتاج برنامج الكمبيوتر الخاص الذى استخدمه المؤلف لإنتاج نغمات آلة « الباص » .

حالته عندما يعزف اعتمادا على إجراءات « ذات خط نفى واحد » . وبشكل عام تعد هذه الإجراءات منسمة بالكفاءة ، لكنها تكون ملائمة ، عمليا ، فقط ، عندما تمكننا خبرتنا السابقة من إنتاج تمثيل عقل للمحركات المتحركة في مرحلة توليد البدائل . وقد قمت في مناسبة أخرى بتشبيه هذا المعمار الحسائي بنظرية لامارك حول التطور (Johnson- Laird, ١٩٨٧) فقد افترض لامارك أن ما يكتسبه الكائن الحي ، خلال تكيفه مع البيئة ، يمكن نقله إلى ذريته ، ومن ثم يكتسب هذا الكائن ضوابط توجه تلك العملية التي تعمل على تواليد الأجناس الحية .

الإبداع داخل إطار معين عبر مراحل :

لا تؤدي عملية توليد الأفكار ، من خلال بعض المبادئ الضمنية ، دائما ، إلى ظهور إنتاج يناسب محركات الإبداع الحاسمة لدى المبدع . وخلال عملية الارتجال لا يمكن القيام بشيء لتجنب هذه النقائص ، لكن في عديد من الأنواع الفنية ، لا تكون هناك ضغوط معينة لإنتاج أداء فني معين في زمن معين ، ومن ثم تكون هناك فرصة لمراجعة الأعمال غير المقنعة . وهذه الإمكانية هي ، في حقيقة الأمر ، بمثابة المعيار الخاص الموجود في معظم أشكال الإبداع .

هناك لازمة منطقية فحوها أنه إذا كان هناك وقت لمراجعة ، أو رفض ، نواتج عملية توليد الأفكار ، فإنه من الأرجح أن تكون النتائج النهائية متكئة على درجة عالية من الطاقة الحاسوبية ، ويعني هذا أن هذه الأعمال سيكون إنتاجها ممكنا من خلال الاستفادة الكبيرة من ذاكرة الأشكال أو النتائج الوسيطة^(٨) . ولا يترتب على ذلك بالضرورة أن نقول إن المبدعين ينبغي عليهم الاستخدام الكبير لذاكرتهم النشطة ، حيث إنه إذا كان من الممكن تسجيل النتائج الإبداعية على وسيط خارجي ، فإن هذا السجل سيكون ، في ذاته ، شكلا من أشكال ذاكرة النتائج الوسيطة . في بعض الأشكال الفنية ، مثل التصوير والنحت ، يعد العمل الفني غير المكتمل ذاته بمثابة هذا السجل ، أما في العلم ، وفي الأشكال الأخرى من الفن ، يكون من الممكن تسجيل الأفكار غير المكتملة ، أو المؤقتة ، على هيئة بعض المذكرات أو الملاحظات المكتوبة . وتقوم عملية

نفسها ، يمكننا القول بأنه رغم أن القواعد قد تضيق حدود أحد الأنواع الإبداعية ، فإن الأفراد تكون لهم أساليبهم الفريدة في التعامل مع هذه المشكلة . ولكل من هذين الاعتراضين قيمته التعليمية ، لكنها ليست قيمة حاسمة . وذلك لأنه حتى إذا كانت العملية الإبداعية تقوم بتعطيل القواعد ، فهل ينبغي على المبدع ، خلال ذلك ، أن يقوم باختبارات اعتباطية بصرف النظر عن النتائج المترتبة على ذلك ؟ ، أم ينبغي عليه القيام بذلك وهو يضع نصب عينيه مجموعة من المحركات الإضافية غير الشائعة ، حتى الآن ، في الأعمال الفنية ؟ ، هذه المحركات هي ما يمكن أن تتحول بعد ذلك إلى قواعد ، ومن ثم فإن تعطيل قاعدة ما يمكن توصيفه - بوصفه عملية - من خلال قاعدة أخرى لم تكن موجودة من قبل (ولا أصبحت العملية مجرد خرق تعسفي للقواعد) . فإذا كان المرء يمتلك أسلوبا فريدا ، فلا بد وأنه يعتمد على تحيزات متزامنة تجعله يختار بدائل معينة ، وعلى الشاكلة نفسها يمكن وضع القواعد في أطر معينة لتعنين حدود هذا الأسلوب .

تقدم لنا الإجراءات التي يستخدمها برنامج الكمبيوتر الذي يعزف صوت آلة الباص مثلا على المعمار الحسائي الذي تستخدم فيه بعض المحركات ، على نحو مباشر ، لتوليد النتائج الإبداعية . ولأن هذه المحركات كاتبة لتحديد هذا النوع الفني ، فإن النتائج يمثل - على الأقل - شيئا من الممكن تطبيقه وتطويره ، كذلك فإن الإجراءات المتبعة ، هنا ، هي إجراءات لا تتطلب طاقات حاسوبية كبيرة ، فهي تحتاج إلى أقل قدر ممكن من ذاكرة الكمبيوتر للقيام بالعمليات الحسابية الوسيطة . ومن ثم ، فإن المرحلة التوليدية ، المتضمنة في البرنامج ، لا تنتج إلا عددا قليلا من الخيارات الممكنة ، ويتفق كل خيار منها مع المحركات المميزة المرغوبة . وعندما تكون هناك أكثر من احتمالية لاستمرار عملية العزف على نحو صحيح ، تتم عملية اختيار تحكيميا سريعة من بين بدائل العزف الصحيحة المتاحة ، ولا بد أن يكون الاختيار تحكيميا ، وذلك لأن كل المحركات تكون متاحة في عملية توليد البدائل داخل هذا البرنامج . ومن الممكن أن تعتمد هذه الإجراءات ، كذلك ، على الذاكرة طويلة المدى للبي الناجمة ، وباستخدام درجة أكبر من الطاقة الحاسوبية . إن هذا يجعل اللحن المعزوف في النهاية مثيرا للاهتمام بدرجة تفوق

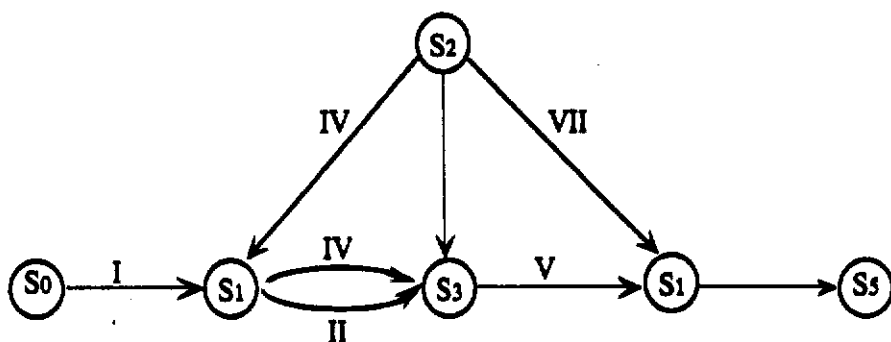
تمثيلات داخلية خاصة بها . والشئ الطريف ، أن هذه النظريات مماثلة ، في قدرتها الحاسوبية ، لتلك القواعد « المنظمة » ، من النوع الذى قمت باستخدامه لتفسير عمليات الارتجال فى زمن واقى . ويقدم لنا الشكل رقم (٣) مقطعا نموذجيا موضحا من هذه النظرية الخاصة حول متابعات التألف النغمى . ونشير الأرقام الرومانية الموجودة فى هذا الشكل إلى الجذر الخاص بالنغمة المتألفة : فحرف I = القرار The Tonic وحرف V = الصوت المهيمن The Dominant وهكذا . (لا ينبغي أن يزعج غير الموسيقيين بشأن تفسير هذه الرموز ، ولكنهم ينبغي أن يتعاملوا معها بوصفها خيوطا فى لغة رمزية مجردة) . فبدأ توليد إحدى المتابعات النغمية المتألفة عند حالة تمهيدية معينة هي So ، ثم نقوم بعدد من القفلات من إحدى الحالات إلى حالة أخرى . وعندما تحدث كل نقلة عبر السهم الخاص بها ، يتم توليد الرمز الموجود فوق هذا السهم وهكذا ، فإن هذه الأداة تقوم بالإنتاج ، مثلا ، للسلسلة التالية من الرموز : IIVI وهي سلسلة تتفق مع السلسلة النغمية المقامية المعيارية التى تشتمل على نغمة القرار ونغمة القرار الأعلى Supertonic والنغمة المهيمنة ؛ كما يلى : (Tonic: Su- pertonic, Dominant, Tonic,)

وينبغي أن تقوم الأداة الأكثر واقعية بتحديد نمط التألف النغمى الخاص بكل جذر من هذه الجذور - كأن يكون مثلا

الكتابة بتدعيم تلك الطاقة الحاسوبية التى يمتلكها مبدع ما ، من خلال تزويده بذاكرة خارجية للنتائج الداخلية .

رأينا فى القسم السابق أن عملية الارتجال ، خلال عزف موسيقى الجاز ، تعتمد على متابعات تألف نغمية يتم تطويرها من نغمة موسيقية معينة (أى دون الحاجة إلى القيام بهذه الارتجالات الموسيقية فى زمن محدد) . ومن ثم ، فإن النظرية الحالية تنبأ بأن تطوير مثل هذه المتابعات النغمية المتألفة سيتطلب طاقة حاسوبية أكبر من تلك الطاقة التى تقوم على أساسها عمليات الارتجال التلقائية . ومن أجل اختبار هذا التنبؤ قمت بفحص عدد كبير جدا من متابعات التألف النغمى ، وكتبت برنامجا يحاكي - من خلال مصطلحات تجريدية نوعا ما - تلك العمليات التى يمكن أن تكون مسئولة عن هذا التوليد للألحان .

يتعلق الجانب المركزى الأكبر من النظرية العامة فى الموسيقى بالبنية النغمية لمتابعات التألف النغمى (ومنها ذلك النوع المستخدم فى موسيقى الجاز) . ومعظم هذه النظريات يتسم بالغموض وعدم الاكتمال ، بحيث لا يمكن صياغته مباشرة فى شكل برامج للكمبيوتر ، لكن هذه النظريات واضحة بشكل كفى لوضع درجة حسابية معينة خاصة به . وهكذا فإننا نجد أن المنظرين الموسيقيين ، بدءا من رامو (١٩٢٢ / ١٩٧١) إلى فورتيه (١٩٧٩) قد تحدثوا عن أنساق موسيقية لا تتطلب



شكل رقم (٣) : ويوضح أداة ، وطريقة توليد المتابعات النغمية المتألفة

لقد قمت بابتكار برنامج يمكنه إنتاج المتتابعات النغمية المتألّفة من خلال اللمسات البسيطة من أجل التأكد من هذه الاحتمالية . وقد أثبت هذا البرنامج - في حقيقة الأمر - صلق تحليل ستيدمان سالف الذكر .

ويعتمد هذا البرنامج على ثلاث مراحل لتوليد متتابعة التآلف النغمي . تستخدم المرحلة الأولى منها نحواً موسيقياً يشتمل على قواعد مثل :

TWO-BARS → | I | Vd |

وذلك من أجل توليد متتابعة التآلف النغمي الأساسية . وتتضمن العديد من القواعد المستخدمة على أكثر من احتمال للامتداد والتطوير ، ويقوم هذا البرنامج بعملية اختيار عشوائي هادفة في مثل هذه الحالات .

فهناك تنوعات عديدة محتملة للمتتابعة النغمية الأساسية I. VD ، وتشمل هذه التنوعات من ضمن ما تشتمل عليه حل المتتابعات النغمية التالية :

| Imj7 VIm7 | Ilm7 V7 |

| Imj7 bIlI7 | bVImj7 bII7 |

| Imj7 IVm7 bVII7 | bIlIm7 bVI7 Ilm7 V7 |

تستخدم المرحلة الثانية من البرنامج ما يسمى بقواعد السياق - القواعد الحساسة ، وهي قواعد مماثلة لقواعد « ستيدمان » ، وذلك من أجل إدخال التآلفات النغمية على المتتابعات النغمية الأساسية ووفقاً لما يسمى بدوره الأحاس - Cy-cle of Fifths ، وهو أحد الأبعاد الأساسية في الحيز النغمي (Longuet-Higgins, 1979) Tone Space ومن ثم يكون المدخل الخاص بالمتابعة النغمية هو :

| PA | I |

عندما يكتشف هذا البرنامج وجود تآلف نغمي يشتمل على الرمز d ، فإنه يمكنه أن يقوم بتحويله إلى نغمة سباعية Seventh

الثلاثي الكبير Major Triad خاصاً بالرمز I والثلاثي الصغير Minor Triad خاصاً بالرمز I والثلاثي السابع خاصاً بالرمز II والثلاثي الكبير خاصاً بالرمز V . ولا تعدّ الأداة الموجودة في الشكل رقم (3) أداة حتمية، وذلك لأنه في الحالة SI هناك ثلاثة اختيارات مختلفة متاحة . وقد اقترح بعض المنظرين المحدثين احتمالات إضافية أخرى بالنسبة للاختيارات المختلفة ، من أجل محاكاة تكرار حدوث هذه الاختيارات (Eigen & Winkler, 1983) .

لا تعدّ الأدوات التي لا تفيد من ذاكرة النتائج الوسيطة هوية بدرجة تكفي لتوليد متتابعات التآلف النغمي في موسيقى الجاز الحديثة ، كما أنها ليست قوية بدرجة كافية أيضاً لتوليد متتابعات التآلف النغمي في الموسيقى الكلاسيكية . لكن الحالة تكون أسهل في موسيقى الجاز ، مقارنة بالموسيقى الكلاسيكية . وكما سيحاول أي عازف لموسيقى الجاز أن يثبت ، فإن أي مقطوعة موسيقية يكون لها تابعها النغمي المتآلف الأساسي الذي يمكن إدراكه أو تحقيقه عند مستويات سطح عديدة مختلفة . وهكذا فإننا نجد أن المتابعة النغمية المتألّفة التقليدية التي اسمها Twelve Bar Blues يوجد لها عديد من الأشكال البديلة .

وقد قام « ستيدمان » (1982) بتلخيص مجموعة من القواعد التي يمكن بواسطتها توليد هذه البدائل من خلال المتابعة الموسيقية الأساسية الأولى . ويشتمل النحو الخاص بالموسيقى الذي قدمه « ستيدمان » على التسليم بوجود تمثيل داخلي وسيط ، أي الإقرار بوجود المتابعة الأساسية الأولى ، كما أنه يستخدم نوعاً من القواعد يسميه : قواعد السياق - القواعد الحساسة ، وهو نوع من القواعد يتطلب استخدام التمثيلات الوسيطة بطريقة مناسبة . قد يجادل أمرؤ ما قائلًا بأنه إذا كانت القواعد في حد ذاتها قادرة أيضاً على توليد المتابعة الموسيقية الأساسية ، فإن هذه القواعد ينبغي أن تكون قادرة أيضاً على إنتاج أشكال مختلفة من هذه المتابعة عند كل حركة (أي أننا لا نحتاج هنا لأن نقوم بتخزين الشكل الموسيقي الأساسي في الذاكرة) .

(يرمز لها بالرقم ٧) ثم يدخل عليه تألفاً نغمياً سابقاً يرتبط به من خلال دورة الأخماس سابقة الذكر :

I 117 v7

وهناك خطوة إضافية من النوع نفسه يمكن إدخالها على
التآلف النغمي بحيث تكون متقدمة على الرمز IIV :

I		VLM?	II?	V?

وبالمعمل بالطريقة نفسها ولكن من خلال العودة للخلف ،
أو إلى أجزاء أخرى سابقة من البرنامج ، فإن الإجراءات التي
تتطلب ذاكرة خاصة بالنتائج الوسيطة - وهي النتيجة النهائية
للخطوة رقم ٢ ، والتي تعتمد على الاختيارات الخاصة
بالامتداد أو الاستمرار ، يمكن - هذه الإجراءات - أن تكون :

[Lm] VLm7 D17 | VLm7 D7 V7

أما المرحلة الثالثة ، فستستخدم مجموعة أخرى من قواعد السياق - القواعد الحساسة من أجل إحلال أحد التآلفات النغمية محل تآلف نغمي آخر ، وكذلك من أجل القيام بشكل آخر من أشكال إدخال نغمة موسيقية على نغمة أخرى . ومع التسليم بالسطر الموسيقي السابق مَدْخِلاً إلى البرنامج ، واعتماداً على الاختيارات المختلفة الخاصة به ، فإنه من الممكن أن ينتج عنه :

| 1m7 IVm7 bVII7 | bIIIbm7 bVI7 IIbm7 V7 |

وهو يمثل متابعة نغمية استخدمها المرحوم « نيلونيوس مونك » في أحد مؤلفاته الموسيقية .

تتمثل إحدى الخصائص الأساسية المميزة لهذا البرنامج - مثله في ذلك مثل برنامج نغمة آلة الباص ، الجهرية - في أنه بالرغم من كون مبادئه مفهومة بدرجة كبيرة ، فمن المستحيل التنبؤ بالنتائج الخارج منه في أية مناسبة . فلم يقصد من هذا البرنامج أن يحاكي ، بطريقة مباشرة ، العمليات العقلية التي يستخدمها الموسيقيون لابتكار المتابعات النغمية المتألفة . فهو

يبين أنه مهما كانت هذه العمليات ، فإنها تتطلب درجة جديدة
بالاعتبار من الطاقة الحاسوبية ، وبدرجة نفوق ، يقينا ، تلك
الدرجة المتاحة بالنسبة للقواعد الضمنية في نظرية الموسيقى ،
وسيكون من المستحيل الإحاطة بتنوعات السطح ، الخاصة
بأشكال موسيقية أساسية ، دون الاستغلال المناسب لقدر معين
من هذه الطاقة . وعلى الشاكلة نفسها ، فإن إدخال نغمة على
نغمة أخرى ينبغي أن يتم بمعدل مرة واحدة في كل مناسبة ، كما
أنه يتطلب تسجيلا معينا للحالة السابقة التي تكون عليها
متابعة التألف النغمي . رُءُهد أن يقترب الموسيقيون - الذين
يقومون بإبتكار متابعات تألف نغمي جديدة - من تلك المبادئ
المماثلة لهذه المبادئ الموجودة في هذا البرنامج . وعلى كل
حال ، فإنهم ليسوا مضطرين بالضرورة للقيام بإنتاج المتابعات
النغمية المتألفة في زمن حقيقي محدد . إنهم يمكنهم كتابتها ثم
القيام بعرضها بطريقة تماثل ما يقوم به مؤلفو الموسيقى ،
وهكذا ، فإنه ليس هنالك من مبرر موجود كي يستخدموا
ذاكرتهم بالطريقة نفسها التي يستخدمها بها هذا البرنامج ،
فمتابعة التألف النغمي المكتوبة تكون متاحة لإرشادهم في أى
وقت .

إن معرفة القراءة والكتابة الموسيقية ستضمن ألا يكون للطاقة الحاسوبية أى أثر نفسى ضار على الأداء .

تقدم لنا الإجراءات السابقة مثالا موضحا للمعمار الإبداعي المتولد عن الحاسوب ، وهو المعمار الذى يعتمد على خطوات عديدة . وتقوم هذه الخطوات بتقسيم المحركات الخاصة بالنوع الإبداعي إلى : محركات تقوم بتوجيه أو إرشاد العملية التوليدية الأولى ، ومحركات تستخدم لتعديل نتائج هذه العملية . وذلك كى يتم الاختبار ، من بين هذه النتائج ، لما هو مناسب للخطوات التالية من العمل . ومن الواضح أن هذه المرحلة التوليدية ليست مرحلة حتمية ، لأنه ينبغى القيام بالاختيارات العشوائية الهادفة من بين تلك الخيارات الموجودة التى تم تحديدها من خلال قواعد معينة ، كما أن المراحل التالية قد تكون غير حتمية أيضا .

يتم إبداع الروايات واللوحات الفنية وغيرها من الأعمال الفنية بشكل نموذجي داخل تقاليد نوع إبداعي موجود .

محركات أو مبادئ أساسية وراء التحولات الناجمة ، فقط ، في أى ميدان خاص من ميادين الفن أو العلم .

فإذا لم تكن هناك مبادئ تتحكم في كل الابتكارات العظيمة في مجال معين ، فإنه من الممكن أن تكون هناك إجراءات «لاماركسية جديدة» Neo-Lamarckian Procedure بالنسبة لهذا النمط من الإبداع . دعنا نفترض وجود هذه الإجراءات بالنسبة لفن التصوير Painting مثلا . ولنضع في اعتبارنا مبادئ هذا الفن في مراحله المبكرة بوصفها مدخلا أساسيا . لقد كان مطلوباً من هذه المبادئ أن تنتج مجموعة من التطورات البديلة القابلة للنمو والتطبيق ، بما في ذلك مبادئ المنظور Perspective . أما إذا وضعنا في اعتبارنا مبادئ فن التصوير في منتصف القرن التاسع عشر ، فإنه قد كان مطلوباً من هذه المبادئ ، أن تنتج مجموعة من البدائل الفنية ، القابلة للنمو والتطور ، كان من بينها الفن التكعيبي مثلا . وعلى الشاكلة نفسها ، فإن تلك الإجراءات اللاماركسية الجديدة ، بالنسبة لعلم الطبيعة ، كان عليها أن تنتج علم الطبيعة النيوتنية (نسبة إلى نيوتن) من بين تلك المبادئ الخاصة بهذا العلم ، والتي كانت موجودة قبل نيوتن ، ثم كان أن جاءت بعد ذلك ، ومن خلال ذلك كله ، نظرية النسبية الخاصة ، وفي ضوء إجراءات مماثلة للإجراءات السابقة . ومن الواضح أن مثل هذه الإجراءات تكون مستحيلة - كما أزعج - إذا لم يكن من الممكن تفسير هذه التحولات الثورية المختلفة ، في ضوء مجموعة من المبادئ الشائعة ، في أى مجال مناسب من مجالات الإبداع الإنسانى .

وبسبب كون إبداع الأنواع الإبداعية الجديدة ، أو النماذج الأساسية الجديدة ، على هذه الدرجة من الصعوبة ، فإن مثل هذا الإبداع قد يعتمد على عملية توليدية اعتباطية أو عشوائية هادفة بدرجة جوهرية . فتطور الأجناس الجديدة هو محصلة للخلط العشوائى المهادف للجينات الوراثية ، ثم يجيء بعد ذلك دور الضوابط الخاصة بالاختيار الطبيعي والتي تقوم بدورها باستبعاد الكائنات غير القادرة على الحياة أو على النمو . ويشتمل المعمار المحتمل للإبداع على تصميم «داروينى جديد» مماثل . وتتكون الخطوة الأولى من هذا التصميم

وبالطريقة نفسها تحدث العمليات الإبداعية في العادة لدى أحد العلماء ، فهي تحدث كما يقترح كون (Kuhn) داخل الضوابط الخاصة بأحد النماذج الأساسية^(٩) الموجودة . وتعتمد هذه الأنماط من الإبداع ، على نحو ثابت ، على إجراءات متعددة المراحل ، وهى إجراءات قد تكون أكثر تركيبياً من تلك الإجراءات التى قمت بشرحها سابقاً . فالمبدع الذى يقوم بتوليد الأفكار لابد وأنه يستخدم بعض الضوابط الأولية أو التمهيدية ، لكن ضوابط أخرى قد تكون متشعبة عبر عديد من المراحل الأخرى ، وإلا فإن بعض التناجات الإبداعية غير المقنعة ستكون هى المادة التى ترسلها مرحلة تقييمية إبداعية معينة إلى مرحلة توليدية أخرى ، من أجل القيام بالتعديلات المناسبة عليها . وقد يكون السبب فى مثل هذا التقسيم للعمل ، كما اقترحت سابقاً ، هو أن العملية التوليدية لا تكون على مقربة من المحركات التقييمية . وفى حالة الفروض العلمية ، تكون مجموعة ما من الملاحظات الإمبريقية ، أو الواقعية ، هى بمثابة الضوابط التقييمية الكبرى .

الإبداع داخل أطر جديدة :

يحتل ابتكار نوع إبداعى جديد ، أو نموذج أساسى جديد ، مرتبة تفوق غيره من أشكال الإبداع ، لكن مثل هذه الأحداث من الأمور النادرة . ولا يبدو أن هناك مبادئ مشتركة قادرة على تفسير مثل هذه التحولات ، داخل أحد المجالات ، من نوع فى إلى نوع آخر . وعلاوة على ذلك ، فإن النجاح الكلى لابتكار عظيم ما ، إنما يعتمد على تلك الوقائع التى كان المبدعون الفرادى (أو أى فرد آخر) جاهلين بها تماماً . وتشتمل هذه المحركات - بالنسبة للثورات الفنية - على عوامل اجتماعية اقتصادية ، وأيضاً على التطورات المعاصرة الأخرى فى عالم الفنون ، أما بالنسبة للثورات العلمية ، فإن هذه العوامل تشتمل على مدى إتاحة الموارد ، بعد ذلك ، من أجل استكشاف أو تجريب الاختراع العلمى ، وكذلك - بطبيعة الحال - استكشاف مدى نجاحه فى جعل النتائج الواقعية ذات معنى - وهو عامل لا يمكن التكهّن به خلال زمن القيام بالاختراع أو الابتكار العلمى . وترتب على ما سبق القول بعدم وجود محركات أو مبادئ عامة تكون موجودة بوصفها

الصدفة . فالأنواع الجديدة تشتق من الأنواع الموجودة ،
وتتطور الكائنات المركبة على نحو تدريجي من خلال كائنات حية
أقل تركيباً .

ومن ثم ، فإن طبيعة العناصر التي يتم تركيبها ، معاً ،
بطريقة عشوائية هادفة هي التي يمكنها تحسين كفاءة هذه
الإجراءات . إن هذه العناصر يبنى ألا تكون ذرات تصورية
بسيطة . ولكنها ، بدلا من ذلك ، يبنى أن تكون مجموعة
موجودة فعلا من الأفكار غير المرتبطة .

يعتبر الإجراء الدارويني الجديد - رغم عدم كفاءته -
مجرد آلية متاحة يمكن اللجوء إليها ، إذا لم يكن هناك طريق آخر
متاح تستطيع العملية التوليدية النشطة ، أثناء الإبداع ، أن
تستعين فيه بضوابط انتقائية معينة . وهذا الشرط هو أساس
النظرية التطورية المعاصرة ، ولكن ليس هناك مبرر لافتراض
أن هذا الشرط ينطبق أيضا على إنتاج الأفكار الثورية ، فالأمر
الأكثر احتمالا هو أن هذه العملية التوليدية تكون موجهة من
خلال مجموعة من المحركات وغير إجراءات متعددة المراحل .
إن الاستخدام الإنتاجي للمعرفة هو الجانب الجوهرى في
العبقرية . ورغم وجود أساليب مختصرة ومفيدة عديدة ممكنة ،
كما في حالة البحث من أجل الكشف عن أوجه التناظر بين
الأنبياء مثلا ، فليس من المحتمل الوصول إلى محركات كافية
لإنتاج « لواريتيم » حساس قابل لأن يسلك من أجل إنتاج
الابتكارات الناجحة (Johnson- Laird in Press, b.)

الاستنتاجات :

إذا كانت العمليات الإبداعية قابلة للحساب - وليست
سناك ، حتى الآن ، أى أسس لنبد مثل هذا الفرض - فإن
الإبداع يمكن تعريفه في ضوء هذه النظرية التي قدمناها في هذا
الفصل . إن الإبداع يقدم لنا نتائج تتسم بالخصائص المميزة
الثلاث التالية :

- (١) تكون هذه النتائج جديدة بالنسبة للفرد الذى يبدعها .
- (٢) تمكس هذه النتائج حرية الفرد في الاختيار ، وفي ضوء
هذا فإنه لا يتم تكوينها من خلال عملية صماء ، ولأن

الإبداعى على إجراءات يتم خلالها التركيب بين العناصر ،
بشكل عشوائى هادف من أجل توليد عدد ضخم من النتائج
المفترضة الممكنة ، ثم إن المبدع يقوم في المرحلة الثانية من
الإبداع باستخدام مجموعة من الضوابط لاستبعاد تلك
النتائج غير القابلة للنمو أو التطور . وهناك تراث كبير من
مثل هذه الآليات بالنسبة للإبداع . وبعض الاقتراحات
الموجودة في هذا المجال تبث على السخريّة بطريقة لاذعة كما في
حالة تخطيط موتسارت مثلا للتأليف الموسيقى من خلال هز
أو تحريك زهر النرد (O' Beirne, 1971) أو آلة « سوفيت » التي
تحدث عنها حين كان يكتب عن « أكاديمية » لاجادو » في روايته
(رحلات جاليفر) ، وكذلك ماكينة كتابة الروايات الرخيصة
التي تحدث عنها « أوريل » في روايته (١٩٨٤) أما الاقتراحات
الأخرى فهي اقتراحات جادة ، فقد اقترح عديد من المؤلفين
إمكانية توليد الأفكار على أساس عشوائى هادف ، وقد نظر
هؤلاء المؤلفون إلى هذا الأساس بوصفه الإمكانية الوحيدة
الممكنة للعملية الإبداعية . ومع ذلك ، فإن عملية الانطلاق
بسرعة أولا (على أساس عشوائى هادف) ، ثم طرح الأسئلة
بعد ذلك (في ضوء المحركات) تصاحبها صعوبة كبيرة لا يمكن
التخلص منها .

فمعظم نواتج التجميع العشوائى للعناصر لن تكون قابلة
لنمو والتطور . وقد اكتشف العلماء أن هذه النقطة هي بمثابة
الطريق الوعر المليء بالأشواك ، وقد ظهر ذلك على نحو جلي في
منتصف الستينيات حينما حاول علماء الكمبيوتر تكوين برنامج
بارع من خلال التجميع لهذه البرامج على أساس عشوائى
هادف ومن خلال مكونات بسيطة مشتقة من برامج أخرى
(Fogel, Owens, & Walsh, 1966) .

إن تطور الأنواع هو أمر بطيء ، حتى لو كانت هناك ملايين
من الكائنات الحية تشترك في هذا الخلط العشوائى الهادف
للمجينات الوراثية . وعلاوة على ذلك ، فإن الأنواع لا تتطور
من خلال خطوة واحدة . فلم يكن من الضروري ، مثلا ، أن
يحدث ذلك التجميع للخصائص الوراثية الكاملة للإنسان
(بوصفه كائنا بيولوجيا) محصلة لعملية اختلاط عشوائية واحدة
لمجموعة من الجينات الوراثية غير المنظمة - وهي خطوة تطورية
ليس من المحتمل أبدا أن تحدث ولو مرة واحدة من خلال

التناجات ، بالإضافة إلى تلك العملية متعددة المراحل التي يتم فيها استخدام بعض المحركات لتطوير أحد الأعمال وتعديله أيضا ، مع وجود احتمالية خاصة بالاختيارات العشوائية عند أية مرحلة من هذه المراحل . ثم (٣) العملية الداروينية الجديدة التي يتم فيها التوليد العشوائي تماما للأفكار ، مع مايتبع هذا التوليد من اختيارات في ضوء بعض المحركات .

وعلى كل حال ، فإن هذا الإجراء الأخير - بوصفه مصدراً للابتكار - يزداد احتمال قيام الطبيعة باستخدامه ، أكثر من احتمال استخدام الكائنات البشرية له .

خلال عمليات حسابية معينة ، ولكن من خلال عملية لاحتمية .

(٣) يحدث الاختيار خلال الإبداع من بين عدد من الخيارات التي تتحدد خصائصها ، بدورها ، في ضوء عدد من المحركات .

ورغم أنني لم أعالج هذه النقطة بتفصيل كبير ، فإن هناك ثلاث فئات عامة من الإجراءات التي تفي بهذا التعريف هي :
(١) العملية اللاماركية الجديدة التي تستخدم فيها بعض المحركات لتوليد بعض التناجات الممكنة .
(٢) ثم الاختيار العشوائي الهادف الذي يحدث من بين هذه

هوامش المترجم:

(١) الكلية : سمة للشخصية التي تتميز بالاحترار الصريح للقواعد الأخلاقية . ومدرسة الكليين التي وجدت في اليونان القديمة (القرن الرابع ق . م) كانت تتخذ موقف الاحترار من العادات والثقافة . وقد أدى بهم احترارهم لقواعد السلوك إلى انتهاكات للفضيلة . وترتبط النزعة الكلية بتقص التطور الثقافي والأنيانية والشك وغير ذلك من السمات السلبية (روزنك ، الموسوعة الفلسفية ، ترجمة : سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٧ م) .

ومع ذلك فإن أشهر الفلاسفة الكليين وشيخهم وهو ديجين الكلي ، (نحو ٤١٣ - ٣١٧ ق . م) كان معلماً جاداً ينشر الفضيلة ، وهو المشهور عنه أنه كان يسير في الطرقات والأسواق يحمل مصباحاً في الظهيرة يبحث عن إنسان ، وكان لاذع اللسان لم يسلم منه كبير أو صغير . وكان يدعو إلى الاكتفاء الذاتي على أنه وسيلة لبلوغ السعادة ، من خلال الزهد والتقشف ورياضة البدن والنفس معا لتدريب الإرادة ، وبالعيش وفق الطبيعة وللملك احترار العزف ، وكان كثيراً ما يضرب الأمثال بالحيوانات وخاصة الكلب ، إذ رآه مثلاً للشعر من الترف والمعبودية للمعرف وللعيش وفق الطبيعة (الموسوعة الفلسفية ، تأليف د . عبد المنعم الحفني ، مكتبة مدبولي ، دون تاريخ) .

(٢) الإشارة هنا إلى كتاب *Genius, Creativity and Leadership* أو المعبرة والإبداع والقيادة تأليف د . دين كابت سيمونون ، وقد قمتا بنقله إلى العربية ، ومن المنتظر أن يصدر قريبا .

(٣) نسبة إلى مدينة دلفي الإغريقية القديمة . وترجع شهرة هذه المدينة إلى مراسم كهانة اليونان التي كانت تجري فيها ، وقد تم بناء معبد عظيم هناك من أجل هذه الطقوس ، وكانت تسكن هذا المعبد كاهنة تدعى بونيا ، كانت تنطق بالنبوءات ، في لغة غير مفهومة ، على مسمع من كاهن يقوم بشرحها ونطقها في أبيات من الشعر يسهل على الناس فهمها وحفظها (محمد شفيق غربال ، الموسوعة العربية الميسرة ، المجلد الأول ، دار الشعب ، ١٩٦٥) .

(٤) اعترف بالفضل للطبيب النفسي والكاتب والنقاد المعروف الدكتور د . يحيى الرخاوي ، في وصولي إلى ترجمة مناسبة لكلمة Randomization التي تترجم عادة بكلمة عشوائية (فقط) . وقد وجدت هذه الترجمة في مقالة هامة له بعنوان « الحالة الزائفة ومسئولية المعرفة » نشرت في عدد شهر مايو ١٩٩٢ م من مجلة « العربي » الكويتية . ويقصد بمصطلح « العشوائية الهادفة » كما يشير د . روبر ، في قاموسه : (The Penguin

Dictionary of Psychology, 1987) الذى هادى ما يستخدم على نحو خاص بالترادف مع مصطلحات مثل « المصادفة » و « محض الصدفة » و « خيط عشوائى » و « كبتها اتفاق » ، وغير ذلك من المصطلحات التى تشير إلى نشاطات تحدث دون هدف ، ودون ضوابط إرادية ، لكن هذا المصطلح فى جوهره هو مفهوم إحصائى يشير ببساطة إلى عدم وجود انتظام ما يمكن اكتشافه فى التسلسل الخاص الذى تتم من خلاله ظاهرة ملاحظة معينة . فهذا المصطلح لا يشير إلى « شىء ما » بعينه ، بقدر ما يشير إلى « الافتقاد » إلى شىء ما بعينه ، أى الافتقاد إلى بنية معينة ، أو نظام معين ، ومن ثم تكون مهمة العلم - أى علم - هى اكتشاف احتمالات حدوث هذا الشىء أو هذه الظاهرة . ويقصد الاختيار العشوائى فى الإحصاء : القيام باختيار الموضوعات ، أو الأحداث ، أو الأفراد ، بحيث لا تكون هناك تحيزات معينة فى عملية الاختيار هذه ، نجهلنا نختار بعضها البعض الآخر ، أى أنه تكون هناك فرص متساوية أمام كل الظواهر أو الأفراد لأن يتم اختيارها وتضمينها فى العينة ، ونستخدم الجداول الإحصائية التى تقوم على أساس نظرية الاحتمالات هنا لمنع حدوث مثل هذه التحيزات . إن العشوائية الهادفة تعنى هنا باختصار إمكانية حدوث نشاط ما - أو إحداثه - دون وجود نمط أو بنية خاصة مسبقة أو يسهل تحديدها لهذا النشاط ، وهذا لا يعنى أبداً أن هذه البنية أو هذا النمط - أو هذا الانتظام غير موجود ، كما أن الملاحظات العشوائية التى تتم فى الدراسات النفسية لا تعنى أنها تتم دون خطة على الإطلاق ، فالجداول الإحصائية الاحتمالية قد تكون هى المنصر الموجه والمخطط لهذه الملاحظات .

(٥) مفهوم التمثيل العقل Mental Representation من المفاهيم التى استخدمها الفيلسوف « كانت » والفلاسفة العقلانيون بشكل عام ، ثم استخدمه « بياجيه » بعد ذلك ، واستخدمه « أربهايم » أيضاً فى دراسة النشاط الفنى ، و « برونر » فى دراسة الارتقاء المعرفى ، كما أن علماء الفرع الحديث فى علم النفس وهو « علم النفس المعرفى » يكترون من استخدامه إلى حد كبير . ويقصد بهذا المفهوم الإشارة إلى العملية العقلية التى يحل محل من خلالها شىء محل شىء آخر ، أو يرمز إليه ، بديلاً له . وقد تكون عملية التمثيل العقلية بمثابة الخريطة المعرفية الخاصة بظاهرة ما ، وقد تكون رمزا عقلياً لهذه الظاهرة فى شكل صورة ، أو فكرة ، وقد تكون بمثابة التجريد العقل للخصائص الجوهرية المميزة لهذه الظاهرة وقد تقوم بعمليات تمثيل عقل بصرى (من خلال الصور) للأشياء وقد تقوم بعمليات تمثيل عقل لفظى ، لها (من خلال الكلمات) وقد تقوم بالنشاطين معا وهو ما يتم فى أغلب الحالات ، كما تشير إلى ذلك نظرية « بايغيو » على وجه خاص .

(٦) يقصد بهذا المصطلح أن اختيار البدائل الإبداعية يجد لا بالمعدل الحسبان العادى ، بل بالمعدل الجبرى (نسبة إلى علم الجبر) والذى تكون كل مرحلة فيه هى حاصل ضرب المرحلة السابقة فى نفسها .

(٧) آلة الباص هى من عائلة الوترية كالكبولا والغيتار والبيانجو والباليكا وغيرها ، وتمثل نغماتها بشكل عام الجانب الأكثر انخفاضاً فى التأليف الموسيقى ، وهناك ما يسمى بالباص العميق الذى تم تطويره فى روسيا ، على نحو خاص ، والذى يسمى « بالكونتراباص » ، وحيث تكون النوتة الموسيقية أعلى بدرجة طفيفة من الصوت المعتاد فى « الباص الباريتون » .

(٨) يقصد بذاكرة النماذج الوسيطة : تلك الذاكرة التى تنف فى مرحلة وسطى بين الذاكرة المباشرة ، أو ذاكرة السطح ، والذاكرة بعيدة المدى ، أو الذاكرة العميقة ، وسواء كان ذلك بالنسبة للإنسان ، أو بالنسبة للكمبيوتر ، أو الحاسوب .

(٩) يشير مفهوم النموذج الأساسى Paradigm لدى « توماس كون » ، وهو من أشهر فلاسفة العلم الآن ، إلى مجموعة من الاتجاهات والقيم والإجراءات والمعايير . إلخ ، تشكل المنظور المقبول بشكل عام ، فى مجال معرفى معين ، فى فترة تاريخية معينة ، (الجذر اليونانى القديم للمصطلح هو Paradeigma الذى يعنى « نمط » ، Pattern) .

المراجع :

Bateson, G. (1979). *Mind and nature*. London: Wildwood House.

Borges, J. L., (1970) Pierre Menard, author of the Quixote. In D. A. Yates and J. E. Irby (Eds.). *Labyrinths: Selected stories and other writing*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

Campbell, D. (1960). *Blind variation and selective retention in creative thought as in other Knowledge processes*. Psychological review. 67, 380- 400.

Dennett, D. C. (1984). *Elbow room: The varieties of free will worth wanting*, Cambridge, MA: MIT Press.

Dostoyevsky, F. : (1972). *Notes from underground*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin. (Original work published 1984.)

- Eigen, M. & Winkler, R. (1983). *Laws of the game: How the principles of nature govern chance* Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Fodor, J. A. (1983) *The modularity of mind: An essay on faculty psychology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Fogel, L., Owens, A., & Walsh, M. (1966). *Artificial intelligence through simulated evolution*. New York: Wiley.
- Forte, A. (1976). *Tonal Harmony in concept and practice* (3rd ed.). New York: Holt, Rinehart, & Winston.
- Johnson-Laird, P. N. (1983). *Mental models: Towards a cognitive science of language, inference and consciousness*. Cambridge University Press.
- Johnson-Laird, P. N. (1987). Reasoning, imagining and creating. *Bulletin of the British Psychological Society*, 40, 121-129.
- Johnson-Laird, P. N. (in Press-a). The development of reasoning ability. In G. Butterworth and P. E. Bryant (Eds.), *Proceedings of Stirling Conference on Human Development*. Cambridge University Press.
- Johnson-Laird, P. N. (in Press-b). Analogies and the exercise of creativity. In A. Ortony (Ed.), *Proceedings of the Illinois Workshop on Analogies*.
- Kuhn, T. S. (1970). *The structure of scientific revolution* (2nd ed.). University of Chicago Press.
- Levitt, D. A. (1981) *A melody description system for jazz improvisation*. Unpublished MSc thesis, Department of Electrical Engineering and computer Science, MIT. Cambridge, MA.
- Longuet-Higgins, H. C. (1979). The perception of music *Proceeding of the Royal Society, Series B*, 205, 307-322.
- Marr, D. (1982). *Vision: A Computational investigation in the human representation of visual information*. San Francisco: Freeman.
- Nisbett, R. E., & Wilson, T. D. (1977). Telling more than we can know: Verbal reports on mental processes. *Psychological Review*, 84, 231-259.
- O'Beirne, T. H. (1971). From Mozart to the bagpipe, with a small computer. *Institute of Mathematics and Its Application*, 7, 11-16.
- Perkins, D. N. (1981). *The Mid's best work*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rameau, J. P. (1971). *Treatise on harmony*. New York: Dover. (Original work published 1722.)
- Reber, A. S. (1983). *The Penguin dictionary of Psychology*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Rumelhart, D. E., McClelland, J. L., & PDP Research Group. (1986). *Parallel distributed processing: Exploration in the microstructure of cognition: Vol. 1. Foundation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Simonton, D. K. (1984). *Genius, creativity, and leadership: Historiometric inquiries* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Skinner, B. F. (1953). *Science and human behavior*. New York: Macmillan.
- Sonneck, O. G. (Ed.). (1967). *Beethoven: Impressions by his contemporaries*. New York: Dover.
- Steedman, M. J. (1982). A generative grammar for jazz chord sequences. *Music Perception*, 2, 52-77.
- Sudnow, D. (1978). *Ways of the hand*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Mirich, J. W. (1977). The analysis and synthesis of jazz by computer. In *Fifth International Joint Conference on Artificial Intelligence* (PP. 865-872).
- Wallas, G. (1926) *The art of thought* London: Cape.

الهيئة المصرية العامة للكتاب تواجه الارهاب بالتنوير

.. حالياً مع الباعة وفى مكتبات الهيئة بسعر رمزى سلسلة من الكتب لمواجهة الارهاب بالفكر المستنير والكلمة الشريفة لرواد التنوير وكبار الكتاب والمثقفين.

الشيخ على عبدالرازق	● الإسلام وأصول الحكم
قاسم أمين	● تحرير المرأة
د . طه حسين	● مستقبل الثقافة فى مصر (٤ أجزاء)
فرح أنطون	● فلسفة ابن رشد
سلامة موسى	● حرية الفكر (جزئين)
الشيخ محمد عبده	● الإسلام بين العلم والمدنية
قاسم أمين	● المرأة الجديدة
د . جابر عصفور	● التنوير يواجه الإظلام
د . مصطفى الفقى	● الإسلام فى عالم متغير
د . محمد عبدالسلام الشافعى	● تطور الفكر العربى الحديث
د . جابر عصفور	● محنة التنوير
د . وفاء إبراهيم	● فلسفة فن التصوير الإسلامى
مجموعة من الكتاب	● المثقفون والارهاب (جزئين)
مجموعة من الكتاب	● موقف الإسلام من العنف (جزئين)
د . رفعت السعيد	● ماذا جرى فى مصر

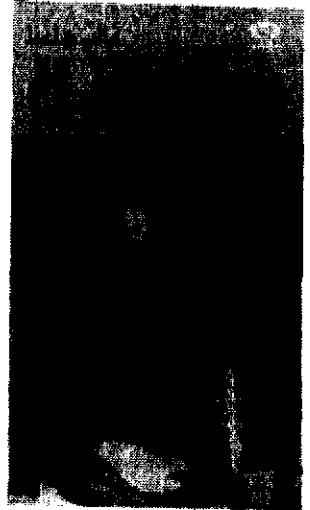
لا تدفع أكثر من ٢٥ قرشاً

مع تحيات الهيئة المصرية العامة للكتاب

كاتب وإضاءات

- ☐ شموع من أجل غالب هلسا.
- ☐ المغترب ابداً
- ☐ غالب هلسا حضور متجدد
- ☐ ثلاثة وجوه لغالب هلسا
- ☐ الروائي ناقدًا

الى صديق الياض القادرة
صدارة - طويته - مديرة -
بالاعتبار عند القارة -
الذي ولتم
عائده



غالب هلسا (١٨ ديسمبر ١٩٣٢ - ١٨ ديسمبر ١٩٨٩) صديق عزيز ، ومفكر أصيل ، وكاتب مبدع . عرفته في القاهرة منذ أواخر الستينيات ، وكان لي بمثابة الأخ الكبير الذي يدفعني حضوره - مجرد حضوره - إلى أن أفشى إليه بكل ما يؤرقني ، والمثقف الرائد الذي قادني إلى مناطق لم أكن قد تعرفتها بعد ؛ والكاتب الذي كانت كتاباته - كحياته - إبداعا مستمرا وتحدئا متصلا . كان حبي الشخصي لغالب في وزن احترامي الفكري له ، فقد كان يجمع بين حنو المعلم ونبالة الصديق وإخلاص القرين وشهامة أولاد البلد ، كما كان يجمع بين راديكالية التفكير ونقدية الوعي وتقدمية المنظور ورهافة الكتابة . ولم ينقطع حبي واحترامي له ، بل ظل في نماء .

وما زلت أذكر المرارة الثقيلة التي شعرت بها والحزن الفادح الذي غمرني حين عرفت أنه أجبر على مغادرة القاهرة ، المرارة نفسها والحزن نفسه اللذين شعرت بهما يوم أن أجبر عبد العزيز المقالح على مغادرة القاهرة . وكانت القاهرة -- وقتها -- تنكر لنفسها ، وتقصي عنها أخلص أحيائها وأبنائها على السواء .

ما فكرنا في غالب بوصفه كاتباً غير مصري . عربى نعم . لكنه مصرى بالتعلم والمربي والعشق وعشرات الأسباب التي وصلته بنا ووصلتنا به . فقد عاش همومنا وأحلامنا ، فرحنا وحزننا ، زهونا وانكسارنا ، وصاغ من الألوان المتناثرة التي تفتش لوحة حياتنا شخصياته الروائية المبهمة بالبحث عن التقدّم والحرية والاستقلال ، والتي لا تفارقها القدرة على طرح السؤال . وكانت رواية (الضحك) بداية لا تختلف عن (ودع القديسة ميلاده) . ومعهما كل إبداعه القصصي والكتب التي ترجمها والمقالات التي خلفها والتي لم يجمع بعد في كتاب ، والتي لا بد من جمعها وإصدار أعماله الكاملة في آن .

وهذا الملف بعض العرفان والتقدير لغالب هلسا القيمة والرمز على السواء .

جابر عصفور

شموع من أجل غالب هلسا

علاء الديب

(مصر)

«شموع من أجل غالب هلسا» ، قد يسخر غالب من هذا العنوان ، وقد يغضب ، يتوقف الأمر على مزاجه ، على الحالة التي قد يكون فيها . الآن .. قد سكن . الآن ... لا يصلني منه سوى الصمت !

عيون ملونة ثابتة . وجه ملء بالحيوية والطفولة والمكر . ضاحك . جميل . أحياناً جارح كثيف . دائماً موجود ، حضوره لا يقاوم .

أستاذ لى ومعلم . صديق . طفل أرعاه . أخذه إلى عائلتي وبيتى كى أرد وحدته . يسعى إلى كل ما هو حميم . يفر منه أو يدمره . لحظة واحدة بين حمقه وحكمته . برىء ، غارق فى الإلثم ، عيونه ملونة ثابتة ، لا ملجأ له سوى وحدته فى شقته النظيفة حسنة الإضاءة .

كم عاماً مضى الآن ؟ العمر كله . صحبة لا تنقطع . صلاة لغالب . «ركلويم» ، قداس بلا أوان . نغنى فيه ، ونصخب ، ثم نصمت .. وأضىء له شموعاً .

*

قد يسخر من هذه الشموع ، يرى فيها رومانتيكية مستهلكة . ضوؤها هو الوحيد الذي أستطيع أن أرى فيه الأشياء رغم حدتها ، وعيونى المجهدة . هو كان يستطيع أن يحدد فى الواقع ، الوعى كان جمرة مشتعلة وإصراراً . الكتابة هاجس دائم يحى علاقته بالواقع .

فى أواخر الخمسينيات ، كنت فى العشرين من عمري . هو يكبرنى بسنوات . أكاد أبدأ كل شيء . هو قادم من وراء البحر ، وحيد فى القاهرة بلا عائلة . ينهى دراسته فى الجامعة الأمريكية ، ويعمل بالترجمة . حياته عريضة . المدينة ، والشارع ، المقهى .. الكل له أصدقاء . سعيد ، جميل ، ساخر ، سياسى ، مثقف . كاتب قبل كل شيء . رغم «أردنيته» يسبح هنا فى مياه مألوفة ، يحبها ، ونخبه .

من أين جاء بهذا الوجه الذي يحمل كل ما أحببناه من «الشام» ، ذلك الوجه الأليف الذي لا تشعر معه أبداً أنك مع غريب . يكسوه غالباً فرح الدهشة والاكتشاف .

كل شيء كان صعباً فى ذلك الوقت ، حتى القاهرة العجوز . فى أواخر الخمسينيات ، كنا نقضى ليل الشتاء حول ميدان التحرير ، يرتدى بلوفر أحمر داكن ، يغطى رقبته ، وفوقه جاكيت إنجليزى قديم وأنيق ، يحمر وجهه من الانفعال ومن الحلم ، وشعره يتطاير فى الليل البارد . دفء العلاقة مع غالب كان ساحراً وفريداً .

هذه الكلمات ، ومعناها ، لا يرفعان شيئاً من ثقل وجسامه غيابه وانتقاده على طريق الحياة .. وطريق الكتابة الشاق الطويل .

*

فى فندق قديم بالإسكندرية حكى لنا مثقف عجوز كيف احتفل الشيوعيون والسرياليون بأربعين «فرويد» عندما مات . كان الاحتفال فى بيت جورج حنين ،

وألقيت كلمات وأشعار. أحب غالب هذه القصة وراح يسأل عن كل التفاصيل .

لم تكن عزلة المثقف قد تجسمت هكذا بعد .. التفاصيل وروح المثقف لم تكن قد جفت بعد . لم تكن الثقافة كتاباً ومعلومات ، ولكنها كانت اكتشاف أشياء في الدنيا ، وإقامة علاقة حية معها . لم يكن أحد قد سمع بعد عن تجار المقالات ، ولا عن المثقفين الذين لا يساوون شيئاً بوصفهم بشراً وأصدقاء .

تردد غالب هلسا علي بيتي القديم في المعادى كثيراً ، وصحبته إلى عدد من «البنسيونات» التي تنقل فيها في وسط القاهرة ، قبل أن يستقر في شقته الشهيرة في ميدان الدقي . سمعنا «بيتهوفن» و«جريج» ، وموال أدهم الشرقاوى ، وأشعار صلاح عبد الصبور بصوت بدر الديب عندما كان يكتب مقدمة (الناس في بلادى) .

مع غالب قرأت أشعار إليوت ، رغم إنجليزيتي العرجاء . دفعني لكي أقرأ بهذه الإنجليزية كتباً في النقد (دراسات في حضارة مختصر) الوهم والإيديولوجيا (في الشعر) ، ونصوصاً كثيرة في الماركسية والفلسفة . أعدت تعرف «نشيد الإنشاد» والعهد القديم . ورغم الصعوبة قرأت «فوكنر» وغاسمرت مع جيمس جويس في (أوليسيس) . عرفت معه ، ومع إبراهيم منصور ، كيف أقرأ هيمنجواي ، وكيف أفك أسرار اقتصاده اللغوي وعبقريته في التعبير .

كان وقتاً ملائماً تماماً ذلك الوقت الذي عرفت فيه ، ملائماً لكل شيء ؛ للصداقة ، وللمعرفة ، وللمحب . وكان له نشاط في الروح يبقى الرغبة في كل هذا بقطة متفتحة . وكثيراً ما تصورت أن له خطة ومنهجاً في الحياة وفي القراءة ، ولكنني أظن أنه كان يتبع قلبه ، ورغبته المسيطرة في كتابة أدب عربي جديد .

وعندما كنت أذكره بحكاية أربعين فرويد ، كان يعيد روايتها بأدق التفاصيل ، وكأنه كان من الحاضرين .

*

لم أكن قد كتبت قصة أو قصتين بعد . وأعتقد أنني لم أكن قد نشرت شيئاً . تعلمت منه ، ومن الندوة الأسبوعية التي كانت تعقد في شقته : كرامة الكتابة وأهميتها . الحياة كلها تدور حول الكتابة ، هي التي تعطي الأشياء أهمية ومعنى . الكتابة كدح متصل . ليست زينة أو حلية أو وجهة اجتماعية . كما عرفت أن الموقف السياسي لا يصنع كاتباً . الكتابة طريق آخر وإن تلاقى الأهداف .

في ذلك العالم طرحت أمامي قيم الطبقة المتوسطة . بفضلها استطعت أن أرى محيطي ووضعي في ضوء جديد ، فكان هذا استكمالاً لضروري للوعي السياسي والإدراك الموضوعي للواقع . لقد كان هذا يحدث مع غالب هلسا ، ليس بالنقاش ولا الكلام النظري فقط ولكنه كان يحدث عن طريق الممارسة والحياة اليومية . تصادمت مع قهر التركيب النفسي للبشر ، وقهر الأوضاع الاجتماعية الذي يوازي قهر الطبقة والسلطة .

لقد كانت قيمة الأدب ودوره أشبه بيقين أو سر حميم يجمع بيننا .

لم يكن الصبا فقط هو مصدر الفرح ، بل الثورة . كان لها معنى كبير ومقدس بعيد كل البعد عما يحدث ، ولكنها كانت إمكانية ، إمكانية في الهواء الذي نتنفسه ، من الشارع إلى شكل القصة ، وقالب القصيدة إلى سلوك ونفوس البشر .

كثيراً ما كان يتحدث بشقة وسلطان كأنه أحد تجسيدات فكرة الثورة . كأن حياته وعمله وحرته الداخلية المسؤولة هي طريق أو نموذج ، دون أن يقول هذا أبداً أو بعده .

كانت له كل هيبة المثقف وسلطان الأديب وعظمته ، رغم أنه لا يملك سوى بضع كراسات وقلم ، وشقة نظيفة حسنة الإضاءة ، مفروشة بالحصر وبعض الكراكيب .

عندما صدرت (وديع والقديسة ميلادة) ، مجموعته القصصية الأولى عام ١٩٦٨ ، كان هو قد كتب كثيراً ، قصصاً وروايات ، نقرأها ، وقد يوافق على نشرها في دوريات لبنانية . كان العمل الأول لكاتب مستقر له أسلوب وثقة في النفس. لكن الهزيمة العربية كانت قد وقعت وبدأ غروب كبير.

من المستحيل أن نجد شيئاً في ذلك الوقت لم يصبه التلف أو الفساد. إلا أن عروق الكتابة - يبدو - كأنها قد استنفرت. وضحت فكرة المقاومة. وأخرج غالب في ذلك الوقت (الضحك) و(الخماسين) .. وأعتقد أنه كتب (الخادمة) .

حتى علاقتنا شابها فتور وتباعد . كنت قد عملت بالصحافة المصرية، ونشرت قصصى فى المجلات السيارة.. وبدأ كأن فى الأمر مؤامرة ما، أو خيانة.

*

ساد حزن غامر، وانكسرت قيم ومعاني إنسانية كثيرة.

عندما يدير التاريخ ظهره، ويمشى التاريخ عكس التاريخ وتعالى الأفق رائحة الهزيمة، يتحول الأبطال إلى أشباح، ونصبح جميعنا - بمعنى أو بآخر - شهداء بلا شرف أو قضية .

غادر غالب مصر إثر حملة من حملات الرئيس السادات التطهيرية، وتنقل فى عواصم العالم العربى، وانتهى فى دمشق بعد متاعب صحية.

كتب روايات كثيرة، سمعت عنها، ولم «أسمعها» منه أو أقرأها معه. وكتب دراسات عن الإسلام ولم تتحاور حول ما كتب . آخر ما قرأت له كان تقريراً منشوراً فى جريدة لبنانية عن غارة إسرائيلية على مخيم فى لبنان. كان عملاً صحفياً ، إلا أنه كان قصة قصيرة متميزة فى الوقت نفسه .

يقول غالب وكأنه يقول كلاماً آخر :

«أخذ العالم المحيط بى يكتسب طابعه المزدوج : كونه واقعة عينية، وكونه رمزا ومادة للفن.

ثم أخذ هذا الطابع المزدوج يتوحد فى إطار الرواية التى توقفت عن كتابتها.

دخلت ذلك العالم المائل أمامى دائماً: عالم الأشكال الفنية.

دخلت ذلك الصراع المमित لوضع الوقائع فى كلمات ، تموت على الفور إن لم تلمس وترأ داخلياً» .

المغترب الأبدى

سليمان فياض
(مصر)

ولا أعرف أية انطباعات حملها «غالب» عن شخصى، لا أذكر ماذا قلت له، ولا ماذا قاله لى. ويبدو لى اليوم أن كلينا قد تحفظ فى نفسه على صاحبه، وأرجأ قراره، ولم نلتق بعد ذلك إلا نادرا. وتقديرى اليوم، أنه انشغل بمعادلة «الماتريك»، ثم بالجامعة الأمريكية، مثلما انشغلت أنا، فى النصف الأول من خمسينيات هذا القرن الصاخب، الكثير المعجيج والضجيج، بدراستى فى الأزهر، والعمل بمجلة (الإذاعة)، والتردد على مقاهى الأدب ونواده: ليزافيتش، وریش بوسط البلد، وعبد الله بالجيزة، والعجمى بباب اللوق، وانشغل هو بالمشاركة فى العمل السرى مع جماعة من هذه الجماعات الماركسية القاهرية، مثلما انشغلت أنا بالمشاركة مع غيرى فى تأسيس فرع إقليمى (سرى) لحزب «البعث» بالقاهرة.

ويقينا أن هذه اللقاءات النادرة مع غالب كانت دائما، فى البداية، ضمن جمع ما، قل عدده أو كثر، بمقهى من مقاهى الأدب. وبدأت فكرتى المتحفظة عن «غالب» تتغير وتنفج. شيئا فشيئا راقنتى ثقافته، ومعرفته الجيدة بالإنجليزية، وكتابها، ومنطقه السليم، وهدوؤه فى الحوار، وحسن استماعه للغير، وأدبه فى الرد على الغير بلا عدوانية، وإن حملت لهجة سخرية مبطنّة.

وتحفظت كثيرا على بداياته مع الكتابة. بدايات أولى هى صدى لقراءاته، ولتجارب الغير فى الغرب الكاسح. كنت أقول له دائما:

«لغتك بحاجة إلى سبك. تجاربك بحاجة إلى أن تكون محلية».

وكان ينظر إلى بوجع، وسخرية. وأجهد نفسى لأثبت حبي له، وحرصى عليه. وكنت مثله بحاجة إلى هذا النصح نفسه.

ولا أذكر كيف تجمّعتنا ذات ليلة، بمقهى الأوبرا: أنا، وهو، وعبد المحسن بدر، ووحيد النقاش.. وسوانا،

قدمه إلى الصديق الأردنى «خالد الساكت». قال لى:

«هذا شاب واعد من خيرة شباب الأردن».

كنا واقفين بمحطة باب اللوق. وقال:

«حصل على شهادة «الماتريك»، وسيقوم بمعادلتها فى القاهرة، ويلتحق بالجامعة الأمريكية».

وكان كلانا يتفحص فى صاحبه: أنا، وغالب هلسا. يأخذ الانطباع الأول الذى قد يبقى لأحدنا عن صاحبه إلى النهاية. فثمة فراسة نعتد عليها، باعتبارنا كائنات حية، فى حركتنا فى هذا العالم. كان غالب شابا يتفجر حياة: لون بشرته الصافى، أنفه المستعرض قليلا، عيناه الواسعتان الصريحتان، حاجباه الكثان. بدا مريحا للقلب. لكن هذه الغرة فى مقدمة شعره لم ترق لى أنا الغلام من الريف. هى آية ميسوعة، وعجب واصطناع للوجاهة فى نظرى. كان أنيقا للغاية ويده فى جيب سرواله. قال لى «خالد»:

«لديه مشروع ومحاولات للكتابة».

ورحنا نفكر تلك الليلة فى تكوين جماعة أدبية، تنصدى لتغيير مسار النقد، والإبداع معا. وأذكر أننا بدونا فى المناقشة مجرد أشخاص، على قدر من الثقافة، يتحسسون طريقهم، وأحلامهم عريضة، أكبر من تكوينهم الثقافى، الراهن آنذاك، فلم تنفق على شىء محدد، سوى النية وتوقف المشروع فى المهد.

لكن تقارباً ما حدث بين ذواتنا. صرنا كلنا نبحت عن بعضنا البعض، لنجلس مجرد جلوس، ونهلوس فى الثقافة، والواقع الثقافى، وكل منا يحاول اكتشاف نفسه وحيدا، وشق طريقه وحيدا أيضا، يخجل كل منا أن يعرض عملا ما كتبه على آخر منا، ربما تفاديا لمشاعر المواجهة، والخوف من الفشل ومن النجاح معا. فالفشل سيحدث إحباطا وخيبة أمل، والنجاح قد يجد غيرته من الآخر. مازلنا إذن نفتقد الثقة، ونفتقد قبلها روح الصداقة الحقة التي لا يخجل معها الأصدقاء من الأصدقاء، مثلما لا يخجل الأزواج المحبون من الأزواج المحبين.

ويبدو أن نجاح الثورة، وضرب اليسار واليمين معا، وظهور النوايا لنواة وحدة عربية، قد جعلنا، نحن الشباب الواعدين، نتقارب أكثر، ونتحرر أكثر من طموحات السياسة. ويبدو أن تخرجنا جميعا، معا، وتباعا، وبحث غالب إثر تخرجه عن عمل، وعدم رغبته فى العودة إلى الأردن، مثل «خالد الساكت»، قد جعلنا نزداد التصاقا، وثقة، وصداقة. واتسعت الدائرة حين استقر كل منا فى عمل ما، أنا بالصحافة، وغالب بالترجمة فى سفارة، وعبد المحسن فى التدريس بالقنطرة شرق، يروح ويعود، إلى أن حصل على الدكتوراه، واستقر بالجامعة، وكان «وحيد» لا يزال طالبا، لأنه يكتب فى الامتحانات، مثل صبحى شفيق، ما يريد أن يقوله هو، لا ما يريد منه الأستاذ قوله، أو ما يفرض عليه الكتاب والمذكرة الالتزام به.

واتسعت الدائرة لتشمل محبى الدين محمد، وبهاء طاهر، وأبا المعاطى أبا النجا، وعبد الجليل السيد حسن،

وإبراهيم منصور، وعلاء الديب. وصار لغالب بيت. وربما لأنه أعزب، وغريب، وعاشق للبلد، ومحب لنا، صرنا نجتمع فى بيته، فرادى حيناً، وجماعة حيناً آخر، جماعة مركزها الدائم: غالب، وإبراهيم، ومحبى، وأنا، وأحيانا سوانا من الشلة المتألفة.

كانت هناك شلل أدبية أخرى. لها، مثلنا، مقاهى الأدب، وبيت مناسب، أخشى وصفه بأنه بيت آخر من بيوت الأدب، ولا يرقى إلى أن يكون صالونا أدبيا، جهما ومتكلفا، ترعاه زهرة. شلل: الجمعية الأدبية المصرية، والأدباء الصحفيون بروز اليوسف: فهمى حسين، عبد الله الطوخى، صبرى موسى، والأدباء الصحفيون بصحيفة المساء، أو الجمهورية: فاروق منيب، جلي عبد الرحمن، تاج، عبد الفتاح الجمل، ولم تكن بؤرة «الأهرام» الأدبية قد ظهرت على المسرح بعد.

فى بيت غالب، تطورت لقاءاتنا من حيث لا ندرى إلى ندوة، وإلى ملتقى أدبى حقيقى، صراحات القول فيه مؤلفة، وقاسية. صارت الندوة أسبوعية، وصار من عادتنا أن يقرأ أحدنا قصة، أو مقالا، أو يلخص كتابا، أو يلفت النظر إلى كتاب جديد صدر حديثا، أو نناقش عملا نشر بمجلة (الأدب) وبخاصة لأحدنا، أو لغيرنا. وينتهى الاحتدام الأسبوعى مع منتصف الليل على طعام متواضع، وأكواب من «عصير القوطة»، ربما تورث حرقة الزور والصداع.

ثم تدريجيا تزوجنا، عدا غالب، وانفرط عقد الندوة مع سفر أحدنا لبلد عربى، أو انشغاله بأولاده، أو بعد المسافة. عدا غالب، فبيته ظل مفتوحا لندوة ما، أو طارق صديق أو زائر أو وافد لأول مرة. فبيت غالب بالدقى ظل ملتقى لأجيال من بعدنا إلى أن رحل عن القاهرة.

إلى بيت غالب، وغالب، ذهب: يحيى الطاهر عبد الله، البساطى، وقاسم، والأبنودى، وجميل عطية، وإبراهيم عبد العاطى فى أواخر الستينيات. وإلى بيت غالب فى السبعينيات، ذهب شباب متأدب، وافد

« — مشكلة كل مناضل أنه يعتقد أنه مفكر أيضا، وبالضرورة فهو كاتب » .

بهت غالب ونظر إلى حياض . وسكت .

فأضفت قائلا بتودد لغالب :

« — القصة الجيدة يا عم غالب تكتب من ذكرياتنا، وما عشناه ، وخبرنا . لا تكتب بالتصور العقلي المحض، ولا الخيال المجرد ، ولا تأنى صدى لكتابات هنرى ميلر » .

فقال :

« — أنت تتحدث عن هيمينجواى وأمثاله . أنا أعرف هيمينجواى قبلك ، وأكثر منك » .

وصمت . ولزمت الصمت .

لكن غالب فاجأنى بكتابه (البشعة)، وقصص (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) . وتوالت من بعدها قصص (زئوج وبدو وفلاحون) . تدفق العطاء حين در غالب يده فى تجارب حياته وصباه ، وعالمه الأردنى ، وكان قصه أكثر توقدا ، وصدقا ، وروحا ، كلما اقترب من تجارب هذا العالم الأول فى قصه القصير أو الطويل .

أذكر حين أصدر روايته (الضحك) أن الإفراط فى الغنائية فى قسمها الأول ، وسحر المشاعر ، والخيال ، وألق اللغة ، لم يرق لى بقدر ما راق لى قسمها الثانى والثالث . هنا حركة ، وواقع . لكن ، وأنا أتحدث هنا بوصفى قارئاً له بعض الخبرة بالقص ، لم يكن هذا الواقع «المصرى» فى (الضحك) فى غنى عالمه الأول ، المحفور فى الذاكرة حفرا ، الشخصية الحقيقية لزمان غالب هلسا ومكانه . لم أخف عنه ذلك ، فالصداقة الحميمة بين اثنين تجعل أحدهما قاسيا على الآخر ، فى المصارحة ، يتوتران لذلك ، لكنهما ، بالشقة ، كلاهما فى الآخر ، يحتملان ذلك وبعبارة .

على القاهرة ، كان غالب يرحب بهم ، ويسمع لهم ، صار للجميع صديقا ومعلما ، وصارت له ، كما كنا نقول نحن الذين انعزلنا عن التواصل ، بهمومنا وأسائنا ، «كشافة» . وكثيرا ما كان غالب يصحب من مصطفىه ليكتشف ، هو المغرب ، أحياء القاهرة الشعبية التى لم أخبرها أنا ، ويسهر بها إلى الصباح . وقيم علاقات سرية مع أبناء البلد وبناتها ، يحدثنا عنها حيناً ، أو يكتبها فى قصصه حيناً آخر . ولم يتوقف غالب ، فيما أعرفه ، عن المشاركة فى العمل السرى التقدمى ، ومناطحة أعلامه فى ثقافتهم ، ولا أعرف أن هناك مثقفا كاتبا لم يلقه غالب .

صار — غالب «متمصرا» ، مثلما نقول إن أمة محمد صارت «مستعربة» ، أو «مستعربة» . وقد أحب القاهرة جب عشق ، أحب ليلها ونهارها ، وروائح العطارين فى الدروب الضيقة ، وعطن الأزقة الرطبة ، مثلما أحب «هنرى ميلر» وعالمه ، فتأخى الحبان جنباً إلى جنب فى قلب غالب وعقله . كان مولما باكتشاف مصر، وطنه الجديد الذى حرم من أن تكون له طفولة فيه ، وذكريات يعيش بها ، ويحس معها أنه يمتلك المكان ، من الإسكندرية إلى أسوان ، وإنه لم يرحل فيه رحلات غالب هلسا . وكان عمله بالترجمة مع سفارة الصين ، ثم مع ألمانيا ، يتيح له الاطمئنان المادى ، وأوقات الفراغ والإجازات ، إذا استشيا مرتين ، عانى فيهما غالب من مرارة البطالة ، وخواء جيوب الأصدقاء .

*

ركبنا ذات ليلة سيارة «سمير فياض» . جلس غالب إلى جواره ، وجلست أنا فى المقعد الخلفى ، وتحدث عن دهشته لأننى أكتب قصة جيدة ، والتفت إلى قائلا :

« — مع أنه لا يفكر تفكيراً جيداً » .

كان صادقا مع نفسه ، ولم يكن مداعبا ، رأيت ذلك فى وجهه حين التفت إلى . فقلت لسمير فى الحال بصراحة موجعة مثل صراحته :

يسهر ويخيف ، وحين التقيت به فى إحدى الندوات ، قلت له :

« — غالب ، تجاوزت حدود الإقامة ، فى ظل نظام السادات ، وحدسى أنك سترحل فور انقضاء هذه الندوة ، حتى يكون رحيلك بلا صدئ ، خارج دائرة عارفك » .

وحدث ما توقعته ، قيل لى : غالب رُحِّل حتى بدون كتبه ، وخلت شقته بالدقى ، وحرزنا فى : ريش . والأنيب ، ومقهى البستان ، وبيوت الأصدقاء لأجله ، وبتنا نلمس أخباره ، وعنوانه . وكان بها شحيحا وضئيلا ، على الأقل معى ، حتى فاجأنى رسالة منه ، فى ثلاث صفحات ، على ورق أرز ، وبقلم حبر لم يكن معتادا أن يكتب به ، كان يكتب بالقلم الجاف . لم يحدثنى ، فيما أذكر ، عن حنينه إلى القاهرة ، ربما كبرياء منه . حدثنى عن أمجاده ، أنه أصدر كتب كذا وكذا ، وأنه مسؤول بدار الكلمة ، وأنه يريد منى قصة ، وأنه سيرسل إلى مكافأة ، ومع أننى كنت أدرك أنه يهذى ، وأنه ، بهذه الطريقة ، يعبر عن بكاء مكتوم ، وشئت أنه قوى ، وقوى جدا ، وسط أنظمة عسكرية بالشام ، والعراق ، ويزيد طينها بلة أنها قلبية ، وعشائرية ، فقد أرسلت له قصة ، كنت قد كتبته لتوى ، ولا أعرف حتى هذه اللحظة ما إذا كانت قد نشرت أم لم تنشر ، ولم يأتنى منه رسالة قط ، وكنت أتابع أخباره ، وكتبته الجديدة التى يصدرها تباعا ، ويكتبها بتدفق ، وأسمع أخباراً عن أنه قد تزوج ، ورأيت له صورة ، بدا فيها وسط معطفه بدينا للغاية ، وقد ترهل عنقه ، واسترخت عيناه سائما . ها هو غالب يبدو تعبسا فى صورة ، يؤكد حدسى بما يصيبه هناك بعيدا عن وطنين : وطن الأهل : الأردن ، ووطن الأحبة : القاهرة .

ثم جاء الخبر المفاجئ !

.. وكم أتوق إلى قراءة الكتب التى أصدرها غالب ذلك المغترب الأبدى ، فى المنفى ، وأنظر هذه الكتب فى أعمال كاملة ، قيل إنها ستصدر من الأردن ، تكريما له ، واعتازا به باعتباره روائيا أردنيا أعظم ، فلقد مات بعيدا عن وطن أخرج منه يوما ، ولم يعد له ثمة خطر ، بهذا الموت .

ما من بيت لصديق ، أو محنة فى عائلة صديق ، إلا كان غالب أحد شهودها . كان فضوله لاكتشاف الحياة المصرية ، فى البيوت من حوله ، لا ينفد . ربما ليتخذ منها أمشاجا فى قصصه . جاءنى ذات ليلة ، مبهورا محمر الوجه ، لا يخفى انبهاره بطلع سعادة ما ، قال لى :

« — فلان على خلاف مع فلانة (زوجه) وقد شهدت قبل قليل افتراقهما بالطلاق » .

لم يقدر هذا الخبر أن يزعجنى . ما أزعجنى هو هذه السعادة ، وذلك الحرص على أن يأتى ويقول لى ذلك . لكن هذا ، حين فكرت فى الأمر ، لم يكن غاية لغالب . سعادته كانت لأنه اكتشف ما يؤكد رأيه فى أن الزواج مؤسسة فاشلة ، وما يؤكد موقفه من الحياة العائلية ، ومع ذلك كنت أعرف أنه يحن إليها ، ويخافها فى غربته عن الوطن . كانت له مغامراته ، وأكثر من خلية حميمة ، لكن لم يقدم قط مع إحداهن على أن تكون شريكة ، كان يريد منهن المودة ، والغنى العاطفى ، وسرعان ما يملّ ويغير . لقد عرف واكتشف إنسانا ، وهذا يكفى ، ولكنه لم يكن كافيا له إلى الأبد . لقد أخذ منهن ما أراد ، لحياته ، ولقصه . وحاله مع الناس ، الرجال ، كان هو الحال نفسه ، مع الناس ، النساء : المعرفة ، والاكتشاف ، ومتعة الصداقة ، وللقص ، والحوار الإنساني .

*

وكان يتوق ، وهو بالقاهرة التى أحبها ، وفى الرحلات التى طوّف بها فى صحراء مصر الغربية ، وفى جنوب الوادى وشماله ، إلى الرحيل ، إلى بلاد أخرى من بلاد الدنيا ، إلى كينيا ، غانا ، وأوغندا ، وسيراليون .. هكذا كان يقول ، فقد ملّ الحياة فى مصر ، وصار بلا وطن ، منذ غادر الأردن ، إلى العراق ، والشام ، ومصر ، ولم أستطع أن أصدق قط ، فالتوق بالارتحال الدائم يفرض فرضا ، ويتوقف عند حدود الحلم بالتغيير والاكتشاف .. رغبة ليس إلا ..

وكأنما كان غالب يسمى ، باطنيا ، إلى ذلك ، سعيا . أدار ونظم ، أو شارك فى الإدارة والتنظيم ، ندوة فلسطينية بالقاهرة ، وبذل فيها جهدا جريئا وشجاعا ،

غالب هلسا:

حضور متجدد

أول ما أثار انتباهي، عندما سلمتُ على غالب وتحدثنا قليلاً، هو البشاشة والألفة. وجنتاه الممتلئتان، وعينه الغائرتان قليلاً الضاحكتان باستمرار وسط وجهه المدور الوسيم، تجعلك تحس كأنك تعرفه من زمان.. وشيئا فشيئا نكتشف بعدا لعبياً في شخصيته وقدرة على المشاكسة قد تنقلب إلى عناد يفلق في بعض الأحيان. لكنه لم يكن المشاكس العنيد الوحيد في الملتقى، بل كان هناك أيضاً المرحوم عبد الحكيم قاسم الذي أضفى على الندوة طابع المواجهة وإعادة النظر في جميع ما يطرح من أفكار وأطروحات.

محمد براءة (المغرب)

لا أذكر أنني رأيته قبل خريف ١٩٧٩، أي قبل ملتقى الرواية العربية بمدينة فاس. ورغم أنني عشت بالقاهرة من ١٩٥٥ إلى ١٩٦٠ ثم ظللت أتردد عليها بانتظام منذ غادرتها، فإن الفرصة لم تسمح بأن ألتقيه هناك.

كنتُ قد قرأت لغالب هلسا (الضحك) و(الخماسين) ومجموعته القصصية (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) وأعجبت بتركيبه الفني، وبجرأته وقدرته على السخرية والإضحاك. لغت نظري، بالخصوص، حرص غالب على إبراز الذات في نصوصه ليجعل من حضورها معيناً للتجربة، وعنصراً لتخصيص اللغة والفضاء، ومجالاً لرصد ردود فعلها تجاه ما يحدث خارجها.

كان طبيعياً، إذن، خلال إشرافي على تحضير ندوة الرواية العربية بفاس، في إطار نشاطات اتحاد كتاب المغرب، أن أفكر في استدعاء المرحوم هلسا، لأننا كنا نتطلع، آنذاك، إلى توفير شروط ملائمة لحوار صريح ومتعمق بين مجموعة من الروائيين والنقاد، بعيداً عن أجواء المواربة والهجامة التي تسود مناقشات اتحاد الأدباء العرب.

أذكر، بالخصوص، أن غالب هلسا اشتبك في حوار حاد (جارج أحيانا) مع عبد الرحمن منيف حول ضرورة تخصيص المكان واللغة في الرواية وجعلهما حجر الأساس في البناء. كان يأخذ على منيف أن نصوصه، آنذاك، تميل إلى تجريد المكان وإلى استعمال لغة موحدة المستويات، في السرد مثلما في الحوار، تجعل رواياته بدون تضاريس... وكان بعض النقاد المغاربة الحاضرين بالندوة قد بدأوا «يكشفون» آراء ميخائيل باختين، وبخاصة مسألة تعدد اللغات وتلازم الزمان والمكان، فحاولوا إخراج ملاحظات هلسا من نطاق الانتقاد الشخصي إلى مستوى نظري مطروح على الرواية العربية في مسيرتها التجريبية. وأظن أن ذلك الحوار قد لغت انتباه غالب هلسا إلى الكتابات النقدية لباختين، لأنني قرأت له فيما بعد، بمجلة (العربي)، مقالتين تعرضان بعض مفاهيم باختين عن تعدد اللغات والأصوات. وأذكر أننا أقمنا حفل عشاء بمنزل أحد الأصدقاء، عند انتهاء الملتقى، وأحضرنا جوقاً لطرب «الملحون» المغربي ليجمع جمع المنتهدين يخرجون عن وقارهم ويشاركون في الغناء والرقص. فكنت أدأعب غالب بأن زيارته لفاس ستضع حداً لعزوبته الطويلة، وأن اتحاد كتاب المغرب سيتولى عنه الاختيار لتزويجه بحسنة فاسية، وعندئذ نقيم حفلات العرس لمدة سبعة أيام حسب التقاليد العريقة!

موضع تساؤل، تركيب الشكل من أجناس تعبيرية متخللة
ومن تعدد في اللغات والأصوات....

إننى، وأنا أحاول أن أستعيد تلك اللحظات التى
جمعتنى بغالب هلسا، أستحضر نهايته الحزينة، قبل
الأوان، بعيداً عن مسقط رأسه وعن مصر التى أحبها حد
العبادة، وأستحضر تجربته التى شخصت صورة جيل
عاش، على امتداد الوطن العربى، انكسار أحلام كبيرة
تخطمت على صخرة الواقع السياسى والتخلف
الاجتماعى.. جيل عاش محاصراً ولا يزال، وسط
خطابات التدجين والسلطوية القائمة. لكن غالب هلسا
عرف كيف يدفع راية التحدى من خلال الكتابة رغم
محن المنفى.. وضيق الأنظمة بفكره الحر.

لقد كتب فى السياسة والنقد الأدبى والفكرى،
وترجم عن اللغة الإنجليزية وحافظ على فضوله المعرفى
وسعيه إلى التجدد حتى أيامه الأخيرة. لكن حضور غالب
هلسا بيننا سيظل مرتبطاً بروايته لأنها موصولة بأسئلة
الرواية العربية فى حاضرها ومستقبلها؛ ذلك أن غالب
كان أحد المساقين إلى «تذويت» الكتابة، وإرثياد
الموضوعات المحرمة، والإسهام فى تطوير تقنيات السرد
والتركيب الفنى.

كم نحتاج إلى قلمه فى هذه الفترة «الانتقالية»
التي لا تنتهى إلا لتبدأ.

والمرّة الثانية والأخيرة التى التقيته فيها كانت
ببيروت سنة ١٩٨١ خلال مؤتمر لاتحاد الكتاب
والصحفيين الفلسطينيين. استغرقنا أحاديث السياسة
ومستقبل العمل الفلسطينى بلبنان، وكان غالب ينشر،
آنذاك، سلسلة من المقالات بصحيفة «الحرية» ينظر فيها
لمقاومة مسلحة جذرية ترفض جميع المساومات
والمفاوضات، وتعتمد حرب العصابات لتغيير ميزان القوى
داخل العالم العربى وفى مواجهة إسرائيل. لم أكن
أشاطره تلك الطروحات ولم أكن أستحسن تحليلاته
السياسية فاعتبرت ما دار بيننا من قبيل التنفيس الطوبوى
عن حالة معقدة ما فتئت تزداد منذ هزيمة ١٩٦٧.
افترقنا على أمل أن نلتقى فى مؤتمر قادم أو فى مناسبة
من المناسبات، ولكن السنوات مرت وأنا أسمع من بعض
الأصدقاء عن تنقله بين بيروت وبغداد ودمشق، وعن
شوقه الكبير إلى القاهرة، وعن حزنه وتدهور صحته...
لكننى سعدت كثيراً بقراءة روايته (سلطانة) عام
١٩٨٧ واعتبرتها أهم نص يبلور مطمح هلسا الروائى، إذ
إننا نعر فى معظم نصوصه الأخرى على نويات وتيمات
تتكرر أو تتقاطع، والكاتب يعود إليها فى إلحاح وكأنها
هوس لا يستطيع منه فكاًكاً. أما فى (سلطانة) فقد
وجدت ذلك النص الكلى، الشامل، الذى طالما جرى
غالب وراءه: المتح من الطفولة وأجوائها، حضور المرأة فى
تجلياتها المتناقضة، استيحاء التجربة السياسية ووضعها

هنا ، وكتب أول وأجمل أعماله ، ومسودات معظم أعماله الأدبية ، هنا . وكانت مصر ، بأرضها وناسها ومثقفها ونسائها ورجالها ، دائما ، تشغل بؤرة حسه الفنى وحسه الحيائى معا . ولعل من بين أسباب رحيله المبكر عنا حسه بالنفى عن مصر .

أمضى غالب دراسته الأولى فى قرينته « ماعين » ثم فى مدرسة المطران ، فى عمان ، وتخرج منها فى ١٩٤٩ .

يقول غالب :

« تعلمت الإنجليزية فى الوقت ذاته الذى تعلمت فيه العربية إذ إننى درست فى مدرسة إنجليزية هى مدرسة المطران بعمان . كانت لدينا فى المدرسة مكتبة جيدة قرأت فيها معظم توفيق الحكيم والمازنى وطه حسين والزيات . أما فى الإنجليزية فقرأت « جزيرة الكنز » لستيفنسون وهى رواية سحرتنى ودعتنى إلى قراءة بقية أعماله . كما قرأت « كنوز الملك سليمان » وبقية أعمال المؤلف وقرأت أيضا أعمال وولتر سكوت . بعد ذلك جاءت مرحلة الرواية البوليسية وفيها كنت أقرأ يوميا رواية بوليسية أو أكثر . تعرفت بعد ذلك بقليل على الكتاب الروس وقرأت « الجريمة والعقاب » و« أنا كارنينا » فى ترجمات إنجليزية . ذلك كله قرأته فى حدود الرابعة عشرة من عمرى . وفى هذه السن حصلت حادثة كانت لها أهمية فى حياتى . اشتركت فى مباراة القصة القصيرة فى الصفتين الغربية والشرقية فنلت الجائزة الأولى . اقتنعت وأقنعنى الآخرون بأننى كاتب مهم . وكان أول ما فعلت حين استلمت الجائزة ، وكانت سبعة دنانير ، أننى اشترت بنطلونا طويلا ، فقد كنت حتى ذلك الحين أرتدى

ثلاثة وجوه

لغالب هلسا

روائيا

إدوار الخراط

(مصر)

تقديم :

ظل غالب هلسا حتى يوم وفاته يعتبر نفسه كاتبا مصريا .

صحيح أنه ولد فى قرية « ماعين » فى الأردن ، فى ١٨ ديسمبر ١٩٣٢ ، وصحيح أيضا ، وغريب قليلا ، أنه توفى فى ١٨ ديسمبر ، يوم ميلاده ، بعد سبعة وخمسين عاما ، فى ١٩٨٩ ، وصحيح كذلك أنه تقلب فى شتى البلاد العربية من لبنان ، إلى العراق ، إلى سوريا ، فضلا عن وطن مولده الأردن ، إلا أنه ظل يرى نفسه مصريا ، ليس فقط لأنه قضى فى مصر ثلاثة وعشرين عاما هى زهرة عمره وذروة تألقه ، بل أساسا لأنه اندمج تماما فى نسيج الحياة المصرية ، درس فى القاهرة (الجامعة الأمريكية) واشتغل فى مصر ، وأحب وعشق وصادق وكان موضعيا للحب والعشق والصدقة

حيث رحل مرة أخرى إلى الحدود الأردنية جبراً دون أن تتاح له حتى فرصة أن يأخذ معه « حاجاته » .

ثم بدأت إقامته في وطنه الثاني مصر حتى عام ١٩٧٦ حيث رحل مرة أخرى إلى بغداد ، عقب رئاسته لندوة عن المخطط الأمريكي في المنطقة العربية ، نظمها فرع اتحاد الأدباء والصحافيين الفلسطينيين في مصر ، واشترك فيها محمد أحمد خلف الله ، محمد عودة ، لطيفة الزيات ، رفعت السعيد ، صلاح عيسى ، لطفي الخولي ، محمود المراغي ، أحمد صادق سعد ، فريدة النقاش ، سامي منصور ، وحلمي شعراوي وغيرهم .

كان غالب قد انخرط في حياتنا الثقافية ، شاركنا الأمجاد والهن ، حمل السلاح في معركة قناة السويس :

« ماذا أقول لمن يموت وعلى شفتيه ابتسامة ؟
في مثل هذه الأيام المحميدة لا يحق للمثقف
الثوري أن يختبئ وراء مكتبه ويدبج المقالات
الحماسية وكأنه في قلب المعركة » .

وعرف غالب سجون مصر وخاض معاركها الأدبية والثقافية والسياسية ، وكان واحداً منا ، لم يكن ضيفاً ولا وافداً .

قال بهاء طاهر عنه :

« إن حياته ومماته لا يعبران فقط عن محنة جيل وإنما عن محنة جمود الثقافة العربية ، فكل الثورات العربية رفعت شعارات التغيير إلا أنها حرصت على أن يبقى التغيير محدوداً بحدود معينة . أما غالب وجيله فأرادا تغييراً عميقاً وديمقراطية كاملة وعدالة حقيقية . وهذا طريق صعب محفوف بالعقبات والمحاذير ، لهذا كان طبيعياً أن يموت قبل أن تصل رسالته بكل أبعادها إلى جمهوره الحقيقي » .

الشعور ، كما اشترت آلة حلاقة لأستعجل نمو لحيتي وعلبة سجائر لأن الكاتب كما كنت أتخيله لابد أن يدخن » .

« هناك أمور كونت مزاجي وشخصيتي ، منها أنني عشت في قرية فيها قبيلتان كبيرتان إحداهما مسيحية والأخرى إسلامية وأنا وعائلتي لم نكن ننتمي إلى أي منهما . كنت أعيش داخل القرية وفي خارجها في آن معا بعيداً عن العلاقات التي تصنع قيم القرية . وهذا الاغتراب والانتماء رافقتي طيلة حياتي ، ربما كان هو السبب الذي منعه من الزواج لأن الزواج انتماء كلي إلى مؤسسة . المسألة الأخرى التي أثرت في حياتي كثيراً هي أنني لسبب لا أذكره الآن أنهيت المرحلة الابتدائية بسنواتها الأربع في سنتين فقط وكان سبق لي أن دخلت المدرسة صغيراً فكانت النتيجة أن الفارق بيني وبين الذي يليني عمراً لا يقل عن أربع سنوات . كنت بطبيعة الحال منبوذاً من الطلبة لصغر سني وعاداتي الغريبة وبينها قراءتي لكتب غير مدرسية » .

وأنا مدين بالكثير مما جاء بهذا التعريف الموجز إلى كلمة أخيه الأكبر الأستاذ يعقوب هلسا في الندوة التي أقيمت تكريماً لذكرى غالب هلسا ، بمؤسسة عبد الحميد شومان ، بعمّان ، في الفترة من ٢١ إلى ٢٤ ديسمبر ١٩٩٢ .

في ١٩٥٠ انتقل غالب إلى لبنان ، للدراسة في الجامعة الأمريكية بها ، واشترك في العمل الثوري وقبض عليه ، وبدأت رحلته الأوديسية : من سجون لبنان إلى سجون الأردن ، ومن معتقله في الأردن إلى بغداد ،

دائم الشكوى من وعكات صحية ، حقيقية أو متوهمة ، كان في الخنادق هادئا ، مبتسما ، ساكن الطير يقاسم المقاتلين أخطار القتال وشظفه برضى وشجاعة لا صخب فيها على الإطلاق .

قال غالب عندئذ :

« كانت معركة بيروت تشير إلى مغزى خطير وهو أن بضعة آلاف من المقاتلين الذين يخوضون حرباً شعبية استطاعوا أن يوقفوا مائة وخمسين ألف جندي إسرائيلي مدججين بأحدث الأسلحة مسنودين بقوة جوية وبحرية هائلة أمام أبواب بيروت لفترة تقارب ثلاثة شهور . ولو عمم مشال بيروت على كل المناطق التي اجتاحتها الإسرائيليون لانهزموا » .

ثم رحل مع المقاتلين الفلسطينيين على ظهر إحدى البواخر إلى عدن ، واستمر تجواله الأوديسي عبر أرجاء البلاد ، من عدن رحل إلى إثيوبيا ، ومنها إلى برلين ، وأخيرا حط به الرحال في دمشق .

هل أقدم غالب على الموت باختياره ؟ هل أراد أن يموت ؟

أكثر من واحد ممن عرفوه في تلك الفترة الأخيرة المضطربة من حياته ، في دمشق ، يميلون إلى ترجيح ذلك . وفي نهاية روايته (الروائيون) نذير فاجع بذلك ، وتنبؤ به .

ليس غالب ممن يرثى . وليست هذه الكلمة إلا تعريفاً - يقصر بكثير جدا عن حقه في التعريف - بصديق أحببته حبا عميقا وكان أبداً في الصف الأول من كتابنا . فلعل ذلك مما يعزينا عن فقدانه - وليس ثمة عزاء حقا - ومن المؤكد أن له المكانة العزيزة نفسها في قلوب الكثير من أصدقائه ومحبيه والعارفين بفنّه الجميل .

لم يكن غالب وحده ، بشخصه ، هو المنفى في وطنه ، باستمرار ، بل كانت كتبه ، ومسوداتها أيضا ، تغوص وتطفو في لبحج التقلبات والمطاردات : مسودة الثلث الأول من روايته (السؤال) استنقذها وهو في طريقه من السجن إلى المطار . مخطوطة (الضحك) نجت من هجوم حملة تفتيشية سجن غالب على إثرها في أكتوبر ١٩٦٦ ، وكذلك نجت رواية (البكاء على الأطلال) لأنها كانت عند فتاة تنوى رسم غلافها ، وعندما رحل من بغداد ترك مسودة رواية (ثلاثة وجوه لبغداد) واستطاع أن يستعيدها بعد مشقة وجهود مضنية ، وعند اجتياح إسرائيل لبيروت ، كان غالب نفسه وروايته (سلطنة) مهذدين ، وخلف المسودة وراءه ، ثم استطاع استعادتها بعد ذلك ، بعد أن ضاع أحد دفاترها ، فأعاد كتابته في دمشق .

منذ ترحيله من مصر في ١٩٧٦ إلى ١٩٧٩ عاش ثلاث سنوات في بغداد ، عمل في صحافتها ، ولكنه فر فعليا منها ، بتدبير تذكرة عن طريق مكتب منظمة التحرير الفلسطينية في بغداد ، إلى بيروت ، عن طريق أثينا . ولكنه في مطار أثينا فوجيء بأن عليه أن يدفع الفرق إذ حوّلت تذكركه من « الخطوط الجوية العراقية » إلى « طيران الشرق الأوسط » . لم يكن يملك قرشاً واحداً ، وبقي في المطار ستاً وثلاثين ساعة ينتظر الفرج ، وهو الكاتب المرموق الذي أوشك أن يقارب الخمسين من عمره ، حتى جاءه الفرج من حيث لا يحتسب ، تطوّع الشاب اللبناني الذي أعاد ترتيب التذكرة ودفع الفرق من جيبه .

ولم يكن ثمة شك في موقفه عند اجتياح الجيش الإسرائيلي لبيروت حمل السلاح ، مرة أخرى ، ولم يكن قد أسقطه قط ، ظل دائما في خنادق القتال الأمامية ، يلتقي المقاتلين ويجري معهم اللقاءات ليبشها من إذاعة الشورة من بيروت . وعرفت أن هذا الرجل الذي كان

الوجوه الثلاثة

من المعروف أن لغالب هلسا سبع روايات منشورة
هى على التوالي ، فى طبعاتها الأولى :

- ١- الخماسين ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٥ .
- ٢- الضحك ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ .
- ٣- السؤال ، ابن رشد - الغارابي ، بيروت ١٩٧٩ .
- ٤- البكاء على الأطلال ، ابن خلدون ، بيروت ١٩٨٠ .
- ٥- ثلاثة وجوه لبغداد ، آفاق للدراسات والنشر ، قبرص ١٩٨٤ طبعة أولى .
نجمة ، الرباط ١٩٩٢ طبعة ثانية *
- ٦- سلطنة ، دار الحقائق ، بيروت ١٩٨٧ .
- ٧- الروائيون ، الزاوية ، دمشق ١٩٨٨ .

وأعرف له كتابين فى النقد والفلسفة : (العالم مادة
وحركة) و (فصول فى النقد) .

والعالم الروائى عند غالب هلسا عالم واحد ،
متنوع المناحي وله عمق ، لكنه محدّد ، متواتر القسّمات
ومتساوق الشخصيات ، يدور أساسا حول شخصية الراوى
الذى يأتينا أحيانا بضمير المتكلم ، أو أحيانا أخرى
بضمير المفرد الغائب الذى يتبدى سريعا على أنه قوى
الحضور ، ومركّز ، وينبثق العالم الروائى منه ، وهو
أساسا قناع شفيف حيناً وسافر أحيانا لشخصية الكاتب
نفسه ، بل إنه يتخذ اسمه صريحا ، وله ملامح غالبية من
حياة الكاتب نفسه .

ويمكن ، من بين اختيارات عدة ، أن أقرأ هذا
العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسية ، هى ، دون
أولويات ، أولا العمل السياسى السرى الثورى غالبا وما
يترتب عليه من مشاهد السجن ، وثانيا التورط الشبقى
وما يسبقه ويعقبه من مناورات غرامية أو انجيازات عاطفية
أو عقابيل الحبوط والإشباع سواء ، ثالثا وأخيرا ذلك

(*) وهى التى سنعود إليها فى هذه الدراسة .

اللبس ، واختلاط الهويات ، والحيرة ، والهزيمة فى
النهاية .

غالب كاتبنا وشخصية روائية ، سواء ، هو ابن وفى
وقادر على الإفصاح ، لتلك الحقبة التى زلزلت البلاد
العربية جميعا تقريبا ، من أواخر الأربعينيات حتى أواخر
الثمانينيات ، حقبة الآمال المشرقة والآفاق الفساح
والخيارات المفتوحة والشعارات الملهجلة ، حقبة التفتح -
لا الانفتاح - على مبادئ عربية تكاد تكون لا نهائية
من العمل والإقبال على الحياة والمكوف على إرساء
أسس جديدة لأبنية شاهقة من الوعود والتطلعات: « كنا
آنذاك نعتقد أن العالم رهن إشارتنا والتاريخ الذى عرفنا
سره كنا نظن أننا نستطيع التحكم به » (الضحك -
ص ١٠) ، ثم الضربة الساحقة فى ١٩٦٧ والانهيـار ،
والهزيمة فى أكثر من ميدان ، وأخصها - إن لم يكن
أجلاها - ميدان الروح الجماعية إن صح هذا التعبير ،
ثم الانكسار والتشتت والصراعات الداخلية فى الوطن
وفى النفس سواء ، السقوط ، والتعبية ثم الجهد الدائب
الموصول ، حتى الآن ، نحو لمّ الشعث ، والنهوض ،
والمواجهة .

غالب ابن لهذه الحقبة كلها ، سواء على الصعيد
الشخصى أو على الصعيد النصى .

اتخذت (ثلاثة وجوه لبغداد) موضوعاً رئيسياً
لهذه المقالة الموجزة عن ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيا ،
لا مجرد أنها رواية بديعة ومثّلة لعالم غالب هلسا الروائى
فقط ، بل لأنها تكاد تكون ، من حيث البناء والانساق
الروائى ، أكمل كتبه . ولا أغنى بالانساق الروائى ذلك
الإحكام التقليدى فى الصنعة الروائية أو تجويد التقنيات
المطروقة فى الرواية الواقعية ، حيث تتوازن العناصر الروائية
من سرد وتعليل وتحليل وحوار ، وتفرش المقدمات
والمنشوقات للقارئ فى البداية وتتصاعد الحكمة أو العقدة
فى الذروة ، ثم تنفك فى النهاية على نحو يرضى فضول

الروائي ، من غير أن يكونا متطابقين ، ليس فقط بمعنى تطابق الأحداث والشخص بل بما هو أكثر من ذلك ، ليس هناك سلطة للواقع المعاش على النص المكتوب ، لكل حياته ولكل سياقه ، مهما بدا من أوجه التشابه بل ما يمكن أن يسمى ، بمعنى ما ، التطابق .

ما إن يصبح العالم نصا حتى يكون له سياقه المغاير في الجوهر للسياق المستلهم منه حتى إن صحت هذه العبارة . ليس ذلك فقط بمجرد واقعة الاختيار والاختزال (أو الاستفاضة ، سواء) بل بفعل العمد الروائي كله أولا ، ثم بالواقع النصي داخل نصوص أخرى للكاتب نفسه مما يضفي عليه دلالة خاصة وأخرى . وليس العمد الروائي هنا ، بحال ، مرادفا للتدبر أو التعمل أو القصدية السافرة بل قد يتأني عن عمد خفي حتى عن الكاتب نفسه ، يدور أو يجوس في خبايا طبقة تقع تحت الوعي (إذا صحت طبوغرافيا طبقات الوعي التي هي أساسا دينامية ومتقلبة وليست ستاتيكية أو جيولوجية) :

« الظلام ، والمكان الغريب ، جعلاً ذلك يبدو وكأنه يحدث خارج سياق هذا العالم . جعله جدبا كالطقوس ، كحركة الأفلاك في فراغ رمادي » .

أليس في هذا بالضبط قوة النص ومغايرته ؟ فهذا المشهد الذي يدور في سجن ، أوقع أثرا - في داخل النص - عنه في الواقع .

ومن هنا ، فإن أحد الوجوه الرئيسية في هذا العالم النصي هو وجه العمل اليساري الثوري - السري غالبا والعلني أحيانا - وما يلحق به على نحو حتمي من عالم السجون السفلى وما يجري عليه من عمليات قمع وقهر جسماني أو معنوي :

« لم يستعدها بالتواتر الزمني . . بل كان يستحضرها كمشاهد ، يتأملها ، ويعيد استرجاعها إلى حد تعذيب الذات » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٦) .

القارئ وبريحه ويسلمه إلى نوم هنيء . تلك طريقة في العمل الروائي أظنها قد استنفدت إمكاناتها ، ومن الممكن الآن أن يخرج الروائي على كل هذه المواضع أو بعضها ، ويبقى مع ذلك في عمله هذا الاتساق الذي يسرى في جسد النص مضمراً أو في مستوى ثان من مستويات الدلالة .

غالب هلسا ، روائي ، يختص بمقدرة خارقة على ابتعاث اللحظة ، على أن يخلقها أو يعيد خلقها بكل تفصيلاتها ، إحياء وحضورا . العين الروائية هنا صاحبة كل الصحو ، لا قطة لدقائق هي على صفرها وجزئيتها تجسم المشهد الخارجي والداخلي على السواء ، تجعل دماء الحياة تتدفق لا في الأجسام النسائية ، مثلا ، بل حتى في الثياب ، والأثاث ، والجو النفسي أو الطبيعي معاً . عالمة الروائي يقوم على تراكم وتتابع هذه اللحظات - والخطرات والانفعالات - على خطوط هي عادة مضطردة على سننها ، على مسارات يتعذر عليك أن تجد لها نواة مركزية محرّكة إلا في شخصية الراوي نفسه ، تنسحب هذه المسارات ، كلاً على حدة ، تقريبا ، لكي تنتهي إلى « لا نهاية » ، أي نصب في بقاع تظل مفتوحة للإمكانات ، دون خواتيم مغلقة أو حلول مشبعة .

يصدق ذلك على معظم روايات غالب هلسا .

أما (ثلاثة وجوه لبغداد) فلعل فيها اتساقا أكبر ، أو تراسلا وتناغما بين مقومات البناء الروائي أكثر حميمية من سائر روايات غالب هلسا . ولعل ذلك يرجع إلى قصرها ووجازتها النسبية مما أتاح لها تملكا لمقوماتها لعله تراخي ، أو انساب على سجيّة أخرى ، في الروايات الطويلة .

*

إذا سلمنا بأن غالب هلسا إنما كتب نصا روائيا واحدا ، فإن عالمة النص وثيق الصلة بالعالم الذي عاشه

هذا بالضبط ما يحدث في العمل الروائي كله لغالب هلسا ، وليس فقط ما يحدث في هذه الرواية بالذات .

إن « تعذيب الذات » هنا ردّ على التعذيب الذي توقعه أجهزة القمع على غالب الروائي وغالب المروى في وقت معا .

وفي هذا العالم - كما نعرف - تختلط أمشاج المساجين - كلهم مظالم وكلهم يرذون على التعذيب بالتعذيب : السياسيون الذين يصمدون في السجن ثم تنشق في أرواحهم صدوع الانهيار في الخارج ، والجنائيون أو مجرمو القانون العادي الذين يغتصبون ضحاياهم في السجن اغتصابا جنسيا أو معنويا . وكأنما هؤلاء الضحايا أنفسهم مشاركون بدورهم في عمل الاغتصاب ، متواطئون مع غاصبيهم ، وكأنما الفريسة تدبر بل تستدعي عملية الافتراس :

« نظرة الصبي كانت نافذة ، وقحة ، ضاحكة . ولكن شيئا ما ، دينيا ، فيه استغاثة ، نفذ منها إلى غالب .. فتنة غريبة تتلصص الوجه ، شيء ما في انحناء الرأس والعينين المسبلتين .. ثم تلك الحركة السريعة برأسه إلى الوراء يرد خصلة من شعره الكستنائي .. الصبي يفوح جنسا وعنفا » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٨ و ١٩) .

فهذا الصبي السجين المشبه الذي لعله ينقل إلى سجنانيه أخبار زملائه وقرنائه المسجونين ، ضحية بلا شك لكنه يردّ على القهر بما عنده من أسلحة : الجنس والخيانة والتواطؤ مع جلاديه .

وفي مشهد مروّع ومقزز يكاد يشفى على « الجروتيسك » إذ يتعث النص عملية اغتصاب جنسي في داخل سجن الترحيلات :

« كانت عيناه مسبلتين وقد بدا أنفه وشفثاه رقيقيتين ، مشحونتين بحزن أنشوى ،

خاضع .. كان (الصبي) كامرأة تميش حزنها في ظل حاميتها » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٩٢) .

وكانما شبق السجن هو أيضا سجن الشبق .

يظل عالم السجن مستوحا على نصّ غالب هلسا حتى روايته الأخيرة (الروائيون) التي تستهل :

« شعر مصطفى بوطأة الصمت ... يصنى للصمت المسكون بعذاب وأشواق خمسة آلاف سجين سياسي .. » (الروائيون - ص ٣) .

وكانما السجن هو الردّ الذي يكاد يكون حتميا على العمل السياسي الثوري ، فما أندر ما نجد في هذا العالم النصي مشاهد الفرح والأمل والاستشراق البهيج للانتصار . أليس في هذا استشراق مسبق لعقابيل العقدين الأخيرين من حقبة الأمل والآفاق المتفتحة ثم الانكسار والهزيمة ؟

وتتخلل العمل الروائي كله عند غالب مشاهد العمل السياسي والثوري ، وتحليلات للأوضاع السياسية والطبقية لا في البلاد العربية فحسب بل على الصعيد العالمي . وهو يورد هذه التنظيرات في حوارات يشراوح توفيقه في إيهامنا بأنها مقنعة ، كأنه لا يهتم حقا بأن يسبك عناصر الإيهام فيها ، أو كأن الروائي يقبل نتوءها عن جسد النص - هل هو نتوء حقا ؟

الوجه البارز الثاني من وجوه العالم الروائي لغالب هلسا ، كما لا يخفى ، هو هذا الهم - بل هذا الهوس بالشبق ، أو بالإيروطيقية .

أزعم أن الشبق عند غالب ليس بهيجا أو فرحا ، بل ليس تحقّقا ، لا على سبيل الاستثناء من القاعدة .

أما القاعدة فهي في تصوّر ما يمكن أن أسميه « ضد - الشبق Antierotism » ، وهو هنا

يستخدم المشهد والخطاب الإيروطيقى لكى يدحض الإيروطيقية ، لكى يصل بها إلى ضدها : الخذلان ، والفشل ، والسقوط .

كأن فى هذا المسمى ما يتساقط ويتراسل مع المشهد السياسى نفسه : من الأمل إلى الجبوت ، من التوهج والتشوف إلى القتامة وما يشارف اليأس وإن كان لا يتردى تماما فى هوته .

ويكفى هنا أن ننظر بسرعة إلى آخر ما نشره غالب : المشهد الأخير فى (الروائيون) - وهو مشهد منبىء ومتنبئ معاً - بعد حوار قصير متشنج ، نعرف فيه مدى ابتذال زينب وامتهانها لنفسها لأنها تعترف بهذا الابتذال ، بأنها متاحة ومذلة باختيارها أو برغمها : « فوجيء إيهاب أنه استعاد رجولته - قالت زينب وهى تنهض من تحتها : أنا سميدة جدا » أما إيهاب - أليس قناعاً آخر لغالب ؟ - فقد وضع حبتى سينايدي فى فمه وشرب كأس البراندى حتى آخره . « عندما عادت زينب من الحمام أدركت من النظرة الأولى أنه ميت » (الروائيون - ص ٣٩١) .

لم يكن موت إيهاب هنا هو ذلك الموت المقترن بذروة العشق أو غاية الشيق ، الموت الذى يكاد يكون صوفياً ، بل هو موت اليأس ، كأنه نفخ يديه من اللعبة بعد أن شرب كأس حياته - كما عرفها - « حتى الآخر » .

« فى تلك النشوة كانت عريضة جنسية وقحة تتجلى » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٨٤) .

« اللقاء الجسدى لا يوحد بين اثنين ولكنه يفصلهما ، إذ يصبح كل منهما باحشا ومستجدياً لمتعته الخاصة يرى فى الآخر مجرد وسيلة » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٦٩) .

« أحسست ... بجسدها يندفع بقوة نحوى وهى تطلق مهمات مختلفة ثم يرتجى فيها

كل شيء ويموت ... » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٢٥) .

« لم يكن لما يدور بينهما علاقة بالجنس » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٦٩) .

ليس فى مشاهد الإيروطيقية - وحتى التلمظ الشبقى أو الابتذال الجنى - علاقة بالجنس مباشرة ، بل العلاقة هنا دائماً بشيء آخر : المشاهد الشبقية تهدف إلى بحث أو تساؤل ، أو تقرير ، أو شوق لا جسدى فى أصفى الأحوال .

أشرت إلى العلاقة القوية بين القهر والجنس فى سياق نيمة الحبس ، وهى علاقة تتصاعد إلى ذروتها بارتباط الجنس بالاغتصاب ، وارتباط العدوان والامتهان القمعى بالجنس ، الجنس هنا مقترن بالتعذيب أو التهديد أو الابتزاز ، وبالوحشية على كل الأحوال . نيمة الزجاجة المهشمة العنق التى تدفع فى مؤخرات الرجال لإذلالهم وحملهم على الاعتراف ، نيمة متكررة ، ومع النساء يستعملون زجاجات غير مهشمة حتى يسهل عليهم ممارسة الجنس معهن » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٦٠) .

وحتى فى مشهد الحفلة :

« هل يضمونها الآن فى إحدى تلك الحجرات ، ويضعون عصاية على عينيها ، وكمامة على فمها ؟ أمى ملقاة عارية على السرير مفروجة الساقين بالقوة والاحتفال من الرجال واحداً إثر الآخر...؟ ثم سيفكون العصاية والكمامة ويضمونها بين يديه ، تفضل أستاذ حبيبك . . زوجتك » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٤٩) .

ومن الخصائص التى تميز الفعل الجنى عند غالب البذاءة ، والحماسة ، والمعاشة . والشواهد على

العمليات الأولية التي تحول المواد إلى وظائف. هنا ، فى المطبخ تتسلم صنع الأشياء. تحطم القشرة الصلبة لعالم أصم » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٤٢) .

هنا يرتفع الروائى بالمطبخ إلى مصاف فلسفية ميتافيزيقية تقريبا : العمليات الأولية ، تحويل المادة إلى وظيفة ، وتحطيم القشرة الصلبة للثقافة إلى « جوهر العالم !

ولكنه يعود ، هذا الراوى المروى ، ليقول :

« قلت لها : مشتاق لك جدا جدا . ولم أكن صادقا ، فشوقى إلى الطعام كان أكبر.... كنت أكل بشهية هائلة ولكنى لا أحس للأكل طعما .. » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٧٧) .

*

هذه تأويلات لها ما يساندها فى النص ، وقد نتاح لهذا النص تأويلات أخرى ، إن كان لابد من التأويل لتعميق تذوق العمل الروائى وإدراكه معا .

لكنى أظن أنه مما يفرض نفسه على القارىء فرضا ذلك الوجه الثالث لعمل غالب الروائى وهو ما أسميه لبس الهوية ، والحيرة ، والاختلاط ، وهى التى تنتهى ، كما رأينا فى نهاية (الروائيون) ، باختيار الموت .

ومع أن هذا الوضع الروائى الذى يترتب - كما هو واضح - عن الوضع السياسى الاجتماعى الثقافى العام فى الوطن العربى ، فإننى لا أخطئ قط عندما أفرق بين ذلك الوضع كله ، وبين غالب هلسا المواطن الإنسان الرجل الذى لم يتردد يوما فى الانخراط ، بقوة ، طيلة حياته ، وأيا كانت اختياراته الإيديولوجية ، فى معترك العمل الثورى الإيجابى النشط والذى كان مثالا ، أثناء اجتياح القوات الإسرائيلية لبيروت ، إذ كان شعلة متقدة

ذلك ، على طول عمله الروائى ، أكثر من أن تخصى (انظر مثالا فى « ثلاثة وجوه لبغداد » - صفحة ١٥٠)

ومن أوضح الفقرات على « ضد - الشبقية » ذلك المشهد فى صفحة ١٨٤ من (ثلاثة وجوه لبغداد) :

« أحاول إبعادها عنى ولكن تشبثها بى يزداد. أحسست بها تطوقنى بيدين يستحيل الفكك منهما . . . وتندفع فى العناق الذى بدأ يتخذ طابعا عنيفا وقد أصبح ذراعها كخطوقين من الفولاذ المرن وتقول بهمس ملهى بالعنف : اسكت اسكت اسكت » .

ولعل من تفريعات الحسية فى هذا النص عكوفه على صنوف الطعام وهمة المقيم بالأكل ومشكلاته وهيشاته ، وما زلت أزعم أن هذا العكوف هو المقابل لعزوف مكبوت مدفوع به إلى الاستخفاء تحت قناع الإقبال والحفاوة بالطعوم والمأككل : « أصبح اختيار الطعام معضلة حقيقية » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٥٠) .

ومع أن هذه العبارة جاءت فى معرض سرد لحكاية أو مشهد من حكاية ، فلعلها فى ظنى تنسحب على معضلة الأكل فى العمل الروائى كله ، أى معضلة التشقيق فى هذه الحسية العامة التى تندرج تحتها الإيروطيقية ، تشقيق الطعام والتلمظ به منشرجا عن وضع ثنائى ازدواجى Ambivalent بين القبول والإنكار فى وقت معا ، بين العكوف والعزوف ، فى آن معا ، سواء فى الجنس أو فى الأكل وفى الشرب :

« كنت فى البداية أتناول عشائى فى مطعم بساحة الطبقجلى يقدم المشويات ، لحم الغنم المشوى ، كلاوى ، كبد ، قلوب غنم .. » (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٢٢) .

« دخول حياة المطبخ هو النفاذ من سياق الثوابت الجاهزة إلى الخلوة التى تدور فيها

ولكن العبارة « ما هي أهمية الاسم ؟ »
رسخت في قلبه وأخذت تتوالد ؟ (ص
(٦٦) .

المسألة عنده إذن أعمق وأهم بكثير من مجرد
الاسم ، فالوردة هي الوردة ، تحت أى اسم ، فماذا في
الاسم ؟ كما نقول جوليت (ليلي شيكسبير ، أم
سهام ؟) .
وفي موضع آخر :

« أحس غالب أن ليلي - اسمها حقاً
وصدقاً - قد عزمت أمرها ... فمن خلال
ذلك العناق ، والعري ، والاندفاع الجسدي ،
وبذلك الجسد الأفعواني المرن ، المجدول
بصلابة إسفنجية ، عبرت عن رفضها أن
تميش حياتها دون اسم أو هوية . . . » (ص
(٦٨) .

المناط هنا بالفعل هو تحديد الاسم أى تحديد الهوية
فهل تحددت الهوية ، على إطلاقها ، في هذا العالم
النصّي ؟ وهل تحددت هوية ليلي ، واسمها ، حتى إذا
كان الراوى يقول لنا إن اسمها ليلي حقاً وصدقاً ؟ إنه
يعود المرة بعد المرة لكي يخلط الأسماء والهويات : «
شعرت باليأس من التوصل إلى رسالة أو خارطة لا
اعتراض لى عليهما » (ص ١١٠) ، ولعله من
الصحيح أن مشاهد اختلاط المشاهد والمعارف والأسماء
والهويات المتكررة تحدث أساساً قبل مشهد الحفلة التي
في طريقه إليها « بهبط السلم إلى الدمار » ولكن
التخليط يستمر أساساً في سياق هذه الحفلة ، أى في
سياق الدمار .

أليس هذا مفصلاً عن الدلالة التحتية أو المضمرّة
للنصّ الغالبي ؟

بل إنه يذهب إلى أبعد ، وفي نطاق حلمي أو
كابوسي تتوالى مشاهد إنكار الوجود نفسه ، وجود

ومتصلة من العمل والإقدام والشجاعة ، والاستهتار
الباسل بالأخطار .

سوف أرجع أساساً إلى (ثلاثة وجوه لبغداد)
لدعم ما أذهب إليه في الوضع الروائي الذي يقوم على
ما أسميه اللبس العميق في الهوية وفي المصير .

نحن هنا بإزاء شخصية نسائية - هي الشخصية
الرئيسية - تقوم بالدور الأساسي في الرواية ، بل تدور
الرواية حول محورها ، ولكننا حتى النهاية تقريباً لا نعرف
من هي : أمي ليلي ، أم هي سهام ؟ بل الأهم هنا هو
أن الراوى غالب لا يعرف هويتها على الحقيقة ، إنها
تتخيل له مرة باسم ليلي ومرة باسم سهام . ويلي هذه
تأتي كثيراً في روايات غالب ، فكأنها ابتعثت عصري
حدث ليلي الأخيلية الأخرى موضع العشق الأبدى في
التراث الشعري العربي ، وكأنها في الوقت نفسه نفي
لهذه الليلي القيسية العامرة ، إذ تتقلب هويتها تحت
اسم مراد آخر وبهوية مغايرة .

بل إن غالب ، الراوى المروى نفسه ، يختلط اسمه
على الناس ، وعلى « ليلاه - سهام » نفسها : فهو
أحياناً عباس ، أو عيسى ، ويكاد أن يختلط اسمه عليه
هو نفسه :

« ابتعد غالب عنه متعجلاً وهو يقول لنفسه :
« يحمل لي كل هذه المواطن ولا يعرف
حتى اسمي » (ص ٤٨) .

« قال بصوت حاول أن يجعله طبيعياً :
« إيه أخبار سهام ؟ »

« . . . قاطعته بحدّة : - لكن أنا سهام ! »
(ص ٦٣ و ٦٤) .

وليست المسألة مجرد اختلاط أسماء ،
أو خطأ في النداء :

« قالت ببطء : ولكن إيه أهمية الاسم ؟ »

قال غالب : الاسم هو كل شيء .

ليلى - سهام ، واختفاء الآثار التى تتركها ، ووجود صديقه وزميله فى السكن ، أبواب الذى لا ينتهى به الأمر إلى الجنون فحسب ، بل كأنه ينتهى إلى العدم ذاته :

« لا وجود لليلى ؟ .. ما معنى هذا ؟ لا وجود لها » (ص ١٦٤) ، « هل وجدت سهام أصلا » (ص ١٦٥) ، « هذه ليست ليلى .. لم تكن سهام » (ص ١٧٢) .

فإذا كانت « ليلى - سهام » على رغم عزمها أن تبقى محددة الاسم والهوية ، تظل مختلطة ، بل إن وجودها نفسه يوضع موضع السؤال ، فإن شخصية أيوب تلقى مصيرا محزنا ومضحكا قليلا إذ ينقل إلى المصححة العقلية فى مشهد أقرب إلى ميلودراما (عربة اسمها الرغبة) ويظهر فى مشهد كابوسى غرائبى بينما العاشقان على سريره ، ولا إمكانية هناك لأن نحدد ما إذا كان هذا المشهد ، حتى فى سياقه النصى ، واقعة أم كابوسا بحثا ، ولا مجال هنا بالطبع للإشارة إلى واقع خارجى ، غير نصى ، يروى عنه . فليس بين أبدينا إلا هذا النص المحمّل بدلالاته عن الواقع ، ولكنه لا يروى عن الواقع ولا يكمسه ولا يطابقه مطابقة حدية .

*

تبقى لى إشارات سريعة إلى بضع خصائص فى هذا العالم الروائى الخصيب بالدلالة ، والممتع فى الوقت ذاته .

وأولى هذه الخصائص فى تقديرى هو ما يمكن أن أسميه اقتران المشهد الخارجى بالمشهد الداخلى .

فليست العين اللاقطلة الذكية البقطة نادرة فى الرواية العربية الآن ، ولكن هذه النظرة النافذة الحفية بالتفصيلات تقترون ، عند غالب ، باهتزازات الداخل اقترانا حميما يكاد يكون عضويا . كما تقترون بحب

مخامر ودائم بالبيئة الكونية أو الطبيعية ، ليست هذه - كالمعتاد - مجرد استعارة المشهد الخارجى ليدلّل أو « يرمز عن » الحالة النفسية للراوى أو لشخص الرواية ، بل هى أعمل وألصق بكثير ، تصل إلى ما يشبه التوحد بينهما ، وتبادل الفعلية بين أفتومين فى جوهر واحد .

إن دلالة مشاهد المدينة من الخارج - أى مدينة سواء كانت بغداد أو القاهرة أو عمان أو قرى الأردن - تجاوز بكثير مجرد الديكور الذى يستند الدراما الداخلية ويوطرها ، هذه المشاهد هنا موصوفة بحياد ودون نسق ، كما يبدو لأول وهلة ، وكأنما هى خارج سياق السرد الروائى .

لكنها هى نفسها السياق ، والنسق ، والدراما الداخلية ، هى نفسها التى تحمل التعليق على المشاهد الداخلية ، أو على الأصح هى نفسها الرؤية الداخلية . ليس المشهدان قطبين متكاملين فقط ، بل إنهما متداغمان ، متواشجان ، فكأنما المشهد الخارجى متورط فى غور الداخل ، وكأنما المشهد الداخلى مرئى بحياد ، فى ضوء هادئ مشاع ، ويتحول المحسم العضوى الفيزيقي إلى شىء غير جسدى ، كما يحدث العكس :

« أنا عازم على جعل العينين تنطقان ، وأن أصل إلى نتائج محددة » (ص ١٠٧) .

« يصبح للصوت لون ، ولملمس ، ورائحة ، لون ضباب وردى ، كثيف رجراج ، ضباب له ملمس جسد الطفل الطرى ، المبلول ، ولباب الفاكهة الناضجة ، ورائحة الأرض المعشبة ، وليل أربحا فى الصيف ، قارورة عطر الليمون .. وهو فى داخله جنين ، يعوم فى ذلك الرحم » (ص ٦٧) .

وانظر ، أيضا ، مشهد وصف الخريف والصيف والشتاء فى بغداد ، فى صفحة ١٥٠ ، فليست هذه مشاهد مقحمة ، وأجنبية عن نص هذا العالم ، بل هى

(ليسلى ؟ منذ أول زواية ؟ وفى « الضحك »
أيضا) .

أو انظر صفحة ٤٩ هكذا عفو الاختيار من
(الخماسين) :

« بدت المراثيات .. ثقيلة ومنفصلة كأنها
توقفت فى مكانها فجأة ، حابسة النفس
والحركة ، متأهة .. » .

أو انظر مشهد كابوس طوابير انتظار الخبز فى
صيف بغداد المحرق (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٩٩) .
إن الوصف هنا - بمجرد - دراما كاملة .

وصحيح أن غالب الراوى - المروى لم يكن قط
مشغولاً بالنظر إلى سماء ميتافيزيقية ما ، المشهد
الخارجى - والداخلى معا - طبيعى ، فقط لا يشى -
فى تقديرى - بأية دلالة ميتافيزيقية ، أو غيبية ، ولكنه
لذلك لا يقل روحية وعمقا ، بحال . والمشهد الخارجى
دائما عنده مرتبط بالمدينة أو بالقرية - وداخل فى غور
النفس - لكنه ليس رمزا أو شفرة عن أشواق صوفية أو
علوية مفارقة لهذا العالم ، ليست فى الشمس والقمر
والنجوم والسحب ، مثلا ، دلالات دينية ، ظلال المعانى
الإلهية منفية عن هذا العالم .

*

من الخصائص التى تميز الفن الروائى عند غالب ما
يصح أن أسميه الواقعية الجديدة - التى تنقض وتناقض «
الواقعية » التقليدية المطروقة الآن حتى حد الابتذال أحيانا

وواضح أن البناء الروائى عنده لا يتهج منهج طرح
المقعدة وفكها ، ولا منهج التحليل والتعليل التسويغى
(ولا أقول العقلانى) ولا منهج التوازن التقليدى -
كما أسلفت - بين مقومات العمل الروائى .

واقعية تهزم الواقعية التقليدية بقدر من الحرية -
والانثيال أحيانا كثيرة - « صفاء (الرؤية) يجعل المراثيات

نقع فى صميمه » إذ تنتهى الفقرة الطويلة الممتعة بأن
الخريف « ألقى المناطق المحاذية ، وألقى كرم المقاتل
وشرفه » . ألا يبدو لأول وهلة أن الكلام عن كرم المقاتل
وشرفه لا صلة له بوصف الخريف والصيف والشتاء ،
هل هو مجرد نزال مع الجو وتقلباته ؟ أنصور الإجابة
واضحة .

وقبل نهاية (ثلاثة وجوه لبغداد) بقليل :

« كان كل شيء هادئا . الأشجار تفرق فى
صمت قديم ، والنخيل ساكن لا تتحرك ورقة
واحدة من أوراقه . والصمت ، فقد انتهت
جميع الأصوات . تأملت السماء . كانت
رمادية - زرقاء . وفى الشرق كانت بيضاء ،
لامعة ، فيها لمسات حمراء شغافة ورقيقة .
كان هذا الجزء من السماء يقبع لامعا ،
ناحسا ، ساكنا بانتظار طلوع الشمس »
(ص ١٩٨) .

فهل هذا مجرد إسقاط على سماء الشرق - كما
كان يحدث بشكل فج على أهدى صفار من أسما
أنفسهم واقعيين ؟ أليس مجرد عذوبة ونفاذ المشهد نافيا
لأنه مجرد إسقاط فقط ؟ ولماذا أتى المشهد قبل النهاية ،
قبل أن يهبط غالب السلم إلى الدمار ؟ فى نهاية تنبؤة
أخرى قبل نهاية (الروائيون) ؟ هذا مشهد سماء
الروح ، أيضا .

ليست هذه الرؤية مقصورة على رواياته الأخيرة
فقط ، بل إننا نجد فى أوائل روايته الأولى (الخماسين)
أنه :

« دخل فى عالمه المصائبى ، عالم التطير
والفرع ، غبشة أول المساء تحط على المدينة
كطيور سوداء مرتجفة . من انحناءات الشارع
حيث تترصده ظلمة أشد كشافا كانت
عبارات ليلى تنبثق .. » (ص ١٨) .

والمحسوسات (والانفعالات أيضا) شديدة الوضوح والتحديد » (ص ١٨٩ ، ينصرف من عندي ، من « ثلاثة وجوه لبغداد ») ، وهو ما يسمى أحيانا بالواقعية المفرطة أو سرف الواقعية Hyper - Realism ، ولكنها واقعية تتيح ساحتها أيضا للحلم ، لا باعتباره شيئا منفصلا يحدث في النوم أو في اليقظة ، بل داخلا في نسج الواقع مضفورا فيه ومقوماً منه ، وسواء كان تهويمات سائحة أو كوابيس جارحة أو رؤى سيربالية صراحا كما نجد في مشهد غرائبي طويل يألئ (أيضا) قبل نهاية (ثلاثة وجوه لبغداد) حيث تألئ التفاصيل الخارقة للمألوف والكابوسية تقريبا في ضوء شديد التحديد والوضوح ، ودون أية كلمة مشحونة بأية طاقة انفعالية ، مما يوشك أن يقترب من تقنيات الرواية الجديدة الشيئية ، تقنيات « النظرة » (صفحات ١٩٦ و ١٩٧ و ١٩٨) .

لكن هذه الواقعية إذن لا تتردد في استخدام تقنيات كان قد ارتادها دوس باسوس في عشرينيات القرن في رواياته المعروفة ومنها : (ثلاثية أمريكا) ، و (منتصف القرن) . أعنى تقنيات التسجيل والتوثيق والتقارير الصحفية أو الإخبارية ، وهو ما استغله غالب ، بإسراف ربما ، في روايته (الضحك) مثلا ، وما اشتغل عليه كثيرا روائي مرموق مثل صنع الله إبراهيم .

هذه واقعية - عند غالب - تأخذ من تقنيات الميلودرامية بطرف ، وقد كان هاجس الميلودراما ، وجاذبيتها في آن معا ، من هموم غالب الروائية ، وقد أفصح عنها إفصاحا في داخل نسج عمله الروائي ، كما كان يفصح باستمرار عن هموم تفكيره الإيديولوجي والسياسي وتحليلاته وتعليقاته لتطورات الأحداث على الساحة العالمية ، وخاصة في مجال العمل الشيوعي داخليا كان أم دوليا .

لكن التوثيق ، والميلودراما ، لم تكن عنده إلا أجزاء من نسج حي .

إن جسد الرواية - كجسد المرأة - « يستمد حياته وجماله وإغواؤه من الجسد ككل » . (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٠٨) ، لا من تفصيلات أجزائه . وأخيرا ، فإن من تناقضات هذه الواقعية الجديدة مع أسلافها الواقعيين القدامى أنها تتورط في الأسطوري ، فيما هو « أكبر من الحياة » كما يقال .

وعندى أن صورة المرأة عند غالب ليست فقط « واقعية » بكل تفصيلاتها الجسدية والروحية ودقائق تكويناتها عضويا وشيقيا ومجتمعيا ، بل هي تتجاوز ذلك إلى ما يقارب « الأنثى » عند يوج ، فهي امرأة « كلية » إن صح هذا التعبير . إنها دائما قوية ، مستحوذة ، مسيطرة ، شامخة ، ومهما كان اسمها ليلى ، سهام ، سلطانة ، منال ، نفيدة ، فهي نموذج علوى Arch - type :

- « جسدها المحكوم بإرادة قوية متمكنة » - (ثلاثة وجوه لبغداد ص ٦٩) .

- « بدا في الوجه لمحة من ذلك التحفظ الأنثوي الذي يسيطر على جسد مهذد بالانفلات والتبعثر . وفي الجسد المنساب تحت القميص بدا الجسد الأنثوي بكل عطائه وخصبه . وكانت نعومة خضيرة تحيطها كالهالة . كدت أصرخ « أحبك » (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٦٢) .

« كانت تجلس معتدة ، محتشمة . وكان احتشامها معنى تلك السيطرة المرنة ، الوائقة ، على هذا التيار الدافق من الأنوثة الوافرة ، انضباط ذلك الشق الفاصل بين الشديدين الصليين ، من تلك اللمعة الباهرة لفخذيها المستديرين القويين » (الخماسين - ص ٤٨) .

- « ظهرت مرة ثانية : شامخة أسطورية ، شعرها الأسود ينساب على كتفيها ،

« استقبلتني بلجيا بوجه عرقان، أنف منتفخ
بالإجهاد والغضب المكبوت، وجسد مبلل
(بلجيا وكل نساء العائلة لا يخطرون في
خيالي إلا مبللات) » .

وهل دلالة البلل والماء الشبقية الجنسية عند فرويد
وعند غيره وفي الأساطير البدائية بالأمر الخافي ؟

« وشعر منكوش، ونحرها عار حتى أعلى
الشدين (اللحم المبدول، اللين العرقان،
المقرز، لحم المهارم) قبلتني بشفتين جافتين
على خدي ... » .

هذا هو الوجه العكسي للشبق - اللاشبق، لكنه
وجه لصيق وملام كالحواذ العصا .

إشارات سريعة أريد أن أنهى بها هذه الدراسة
الوجيزة :

منها أولا عقيدة النصّ الشعبية : إيمانه المطلق
بعامة الناس، أي بغير المثقفين . الإيمان الذي يتبدى
في شخصياته النسائية المتكررة التي « ترتفع » من
صفوف الغمر المجهل إلى مصاف المثقفات الماركسيات
اللائى يقرأن الأدبيات الشيوعية وغيرها ويصلن إلى
مستويات ثقافية تكاد لا تصدق (ما أهمية الإيهام المقنع
التقليدى في هذا السياق ؟) ، ومنها ثانيا أنه اتخذ قرارا
(ليس في الرواية فقط) بأنه :

« سيمعش بين هؤلاء الناس، العمال
المصريين والعراقيين الذين هم رجال
حقيقيون . وعندما غشيه رعب القرار، قال
لنفسه « لبعض الوقت، على الأقل » وسوف
يتعد عن المثقفين ابتعاده عن الربا ... » .

« وتشكلت الصورة ببطء في ذهنه : العمل
اليديوى - لم يحدده بل أخذ يحسه منذ تلك
اللحظة في ذراعيه وكتفه (هل في ذلك ما

صدرها معتمد، حركاتها واقفة »
(الضحك - ص ٨٤) .

- « من خلال قميص النوم استطعت أن
أرى العنق الشامخ، والنحر الصقيل الناعم...
وعندما وقفت لتجفف وجهها تكرر الثديان،
وانحسر البطن، وبدا الجسد متماسكا، قويا،
فيه رشاقة من ستكون خطواتها التالية راقصة »
(سلطنة - ص ٢١٨) .

- « بشرتها لدنة، رطبة، تتسرب منها
شهوة ... لا أدري كيف، ولكن هذه المسام
المفتوحة تفيض بعصارة أنثوية، شبقية، غير
مرئية » (سلطنة - ص ٢٩٣) .

- « كان وجهك ... ذلك الشحوب،
ولمعة العينين الضارعتين، المعلقتين بوجهي
... مبهظا بتلك الشهوة المفضة التي لا
تعرف الحدود أو القيود ... صريحة، خالصة،
لا يموقها شيء ... بحثت في كل النساء
عنك، النساء وهم كنّ، وأنت، أنت
الحقيقة التي لا تتكرر، الباقية » (سلطنة -
ص ٤٦٤) .

وواقع الأمر أنها حقا باقية، ولكنها تتكرر باستمرار
في بحشه عنها، في « كل النساء » هذه هي المرأة
الأسطورة الواحدة المتكررة معا . النموذج الأولى الرئيسى
الذى يلهم النساء جميعا ويخضعهن لسلطوته، والرجال
أيضا .

ولا يتردد غالب، في أكثر من موضع، في أن
يشير إلى أن هذا النموذج كأنه حرم لا ينال، هذه المرأة
الأسطورة منيعة، وليست متاحة ولا مبدولة، لأن الشبق
عنده دائما ملتبس بين التحريم والابتذال، لأنه شبق
كما قلت « ضد الشبق » . انظر مثلا وليس حصرا،
صفحة ٣٤٧ من (سلطنة) :

بذكر بتولستوى الجزمجى الهاوى ؟ لكن
 « العقيدة - الحلم » هنا ليست هوية)
 الحجرة الصغيرة التى سوف يسكنها فى هذا
 الحى الشعبى . وتنبه للحظة أنه عاش ذلك
 فى حى معروف ، فى القاهرة ، ولكن الصورة
 استمرت فى التشكل ، مستعمرة معطياتها من
 تلك الحجرة فى حى معروف . سوف
 يكتب . هناك مائدة تصلح للطعام والكتابة :
 (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٤) .

ومنها مقدرة هذا النص على استدراج مستويات
 اللغة فى نسجه ، فليست الحوارات باللهجة المصرية ،
 والعراقية ، والشامية شواهد على مهارة لغوية لا تكاد تتعثر
 إلا فى الأندر الأقل ، فقط ، بل إن هناك مستوى آخر
 من التعددية اللغوية التى لا انفصال لها ، بداهة ، عن
 تعددية الرؤية والدلالة ، هو التراوح المحسوب - عفوا أو
 عمدا سواء - بين لغة الشعر الرقيقة الناعمة ، ولغة
 التقرير البارد العقلانى أو حتى التسويفى المباشر ، بين لغة
 العشق و « هذيانه » كما يقول ، ولغة النظرة التشيئية
 التى تشبك وتتورط بخلجات النفس الجوانية .

من خصائص هذا الفن الروائى الغنى صحوه الدائم
 بإزاء السقوط فى هوة الميوعة العاطفية ، بقلته وتنبهه
 لأخطار هذا التردى الذى يمكن أن يودى بالنص إلى
 التهلل أو الترهل ، يورده موارد التهللة . وهو يعالج
 احتدام النص بعدة تقنيات منها تقنية التهرب ، التدخل

المباشر من الكاتب - الراوى ، إذ يضع نفسه بين النص
 وقارئه ، يوجه الخطاب مباشرة إلى القارئ ، كأنما
 يوقظه ويحميه من الانسياق وراء عاطفية متسائلة ما ،
 مثال ذلك أن يقول النص الراوى :

« هل أنا بحاجة إلى رواية تلك المعركة التى
 دارت بين أيوب ورجال الشرطة » .

وذلك فى محاولة لنى ونقض الإبهات العاطفية
 لمشهد مماثل مؤثر ومؤس إلى حد الملودراما فى مسرحية
 تنسى وليامز الشهيرة (عربة اسمها الرغبة) .

ومن هذه التقنيات سخرة الكاتب الراوى بالذات ،
 ومن التقرير ، أو الغنائية التى سبق له أن وضعها ، بكل
 جدية :

« قبل أن تجلس فكر : هل يجلس ملتصقا
 بها ، مثلما كان فى الداخل ؟ بدا ذلك
 خارج سياق الموقف ، لا ينسجم مع الغابة
 والشعر ، ولقاء عاشقين فى ضوء القمر ؟ ..

وهكذا إلى آخر الفسفرة فى ص ٦٢ من (ثلاثة
 وجوه لبغداد) .

*

هذا كاتب كبير بأكثر من مقياس ، وفى تقديرى
 بل فى يقينى إن عالمه الروائى سيظل غنيا ، ممتعا ، قابلا
 لأكثر من تأويل ، ومتجددا ، لأن خصبه الروحى كبير .

المبدع، بجهد مزدوج، عن تعدد الذوات، ذات المبدع وذات الناقد، بتعدد الاهتمامات وتنوعها. وحين يجمع، بتجانس فذ ومقلق، بين الحدس والعقل، بين غموض الرؤيا وصرامة التحليل.

ولاشك أن تجاوراً كهذا سيضعاف من بؤرة الاحتراق في الذات المبدعة، ويغذى فيها عوامل التفجر الضاري. وربما كان سبباً في عدد من الشروخ في تلك الذات. إنه، بكلمة أخرى، عدوان على تجانسها الملتهب، وانتهاك لوحدها المكثفة الحصينة، يؤدي، أحياناً، إلى انشطار نشاطها أو خلخلة كثافتها اللاذعة.

وإذا كان ربنه وملك قد تساءل، في معرض حديثه عن الشاعر ناقداً، عن جدوى تحول الشاعر إلى النقد، فلنا أن نحور، قليلاً، في عبارته ليسهل انطباقها على الروائي حين يتخذ موقف الناقد. أشار وملك إلى دانتى، وجوته، وكوليردج، هؤلاء الشعراء الذين جربوا تلك الفعالية الشائكة: الإبداع والنقد معاً، واعتبرهم «أمثلة باهرة عن الشعراء النقاد في التاريخ»^(١). وقال إنهم لم يتمزقوا بفعل:

«الصراعات الداخلية بين الغريزة والعقل»

بل كانوا شعراء تارة ونقاداً تارة أخرى»^(٢).

ونحن حين نجرد هذه العبارة من ظرفها الثقافي ومرجعياتها الخاصة، ونقترب بها من غالب هلسا، فإن سؤالنا يبدو مشروعاً وضرورياً إلى حد بعيد:

— هل كان غالب هلسا، في ماكتب من رواية ونقد، بمنأى عن صراع الغريزة والعقل هذا؟

— هل ضمن له نتاجه الأدبي المتنوع هناة روحية، وارتواء ثقافياً، يبعث، في جسده وروحه، النشوة، والرضا، والتجانس؟

المبدع والروية المضافة :

قبل الدخول إلى الجهد النقدي لغالب هلسا، لابد لنا من تفحص الدوافع التي تقود مبدعاً ما من تلك

الروائي ناقداً

دراسة في : نقد غالب هلسا

على جعفر الحلاق

(العراق)

وحدة الذات أم انشطارها؟

لا يكتفى المبدع، غالباً، بإنجاز نصومه الفريدة، أو التفتي بتمتها وانغلاقها البييجين؛ فهو ليس كائناً من لغة فقط : يستشير جنونها الصافي، ويحرضها على العصيان الجميل. إن له صلة عميقة بما يلامس حقل نشاطه من ينابيع مجاورة، كالنقد مثلاً.

وصلته بهذا الحقل لا تقتصر على تغذية النقد وإشغال فضوله الدائم. ولا تمثل، فقط، في منجزه الإبداعي الذي يغري النقد بالعمل ويدفعه إلى الفاعلية.

إن الصلة التي يحاول هذا البحث جلاءها، هنا، هي من نمط آخر تماماً؛ لانقف عند نقطة الجوار التقليدية التي تقع بين الناقد والمبدع؛ تلك البقعة المشتركة التي يشكلها نشاطهما الإبداعي والنقدي حين يكون في أكثر مستوياته توتراً وخصباً. إنها تجاوز ذلك كله إلى تلك الظاهرة الاستثنائية التي تسكن المبدع الواحد؛ حين يختزل طرفي الجدل الإبداعي والنقدي إلى طرف واحد يتفحصه ويحل فيه. أعني حين يستعير

إن حوار هاتين المملكتين: النقد والإبداع، لا يكون حواراً بهيجاً باستمرار. بل يكون، في الغالب، اشتباكاً مقلقاً، يبعث على التوتر والعناء الشديدين، لأن انتقال المبدع بين أرض كتابية وأخرى لا يتم بيسر واسترخاء، بل يظل تجربة حافلة بمشقة من نوع خاص.

وربما كان مبعث هذا العناء أن انتقال المبدع يتم بين أرضين تفتقران إلى التجانس والتناغم الضروريين. إنه تخليق في فضاءين مختلفين دائماً ومتنافرين في أحيان كثيرة، والمبدع لا ينتقل بينهما انتقالاً مشمراً دون أن يغير عدة عمله وذبذبات مزاجه بطريقة فعالة. إن آليات الإبداع لا يمكن أن تكون، بالطريقة ذاتها، آليات للنظر النقدي. كما أن المزاج الإبداعي الفوار لا يعين على الجدل في التحليل والتقصي.

في جمعه بين حقلين متباينين، في ذاته الواحدة، يواجه المبدع إحساساً عالياً بالتشتت الداخلي، وتصدعاً في مرآة الذات يحرمها تجانسها الأول، ويعكر، في الغالب، ماءها الحميم المتناغم.

ومن وجوه هذا التمزق أن الإبداع، بالنسبة للمبدع، يظل ذا حظوة طاعية. ويظل المبدع، مهما كان عمق نشاطه النقدي، حريصاً على صفته الإبداعية: يضعها في اعتباره الأول، ويجد فيها إرضاء لذات متأججة، ونزوعاً نرجسياً طاعياً.

كما يتجسد هذا التشتت في انحيازه إلى صفته الأثيرية تلك في نوع من المحاباة الطفولية لإبداعه. وقد يكون الدافع إلى هذه المحاباة افتقاده الحالة ذاتها من الارتواء والإحساس بالتوازن اللذين تتركهما، لديه، تجربته الإبداعية. وقد تتمثل، أيضاً، في إنزال الممارسة النقدية منزلة أدنى، بالقياس إلى نشاطه الإبداعي الذي يظل هو التجربة الأساس التي تختزل رؤيا المبدع، وتلم شتاته الروحي والفكري وتعب عنه بإثارة مذهنة.

يشعر المبدع، أحياناً، بنوع من الحساسية الخاصة إزاء جهده الآخر، حساسية قد تصل لمستوى الغيرة

البقعة العالية؛ حيث الرؤيا، والهاجس، والغريزة الفوارة لينغمس في حقل آخر هو حقل المعايير النقدية لجهده الآخرين. تلك المعايير التي لا يتم إنجازها، قطعاً، إلا بعدة خاصة، وهي الاستجابة وتنظيمها والتعبير عنها تعبيراً يتعد فيه المبدع/ الناقد منهجاً وأداء عما يربطه، إلا بأقل وشيجة ممكنة، بهاجسه الإبداعي الأول: مزاجه الحر وافتتانه باللغة.

ولا أظن أن المبدع يستطيع ملامسة هذه المهمة النقدية إلا إذا كان قادراً على أن يعيش، أثناء ممارسته الجديدة، نوعاً من النسيان الجميل لجزء أساسي من عاداته الأليفة: أن يترك بينه وبين مادة عمله فسحة ضرورية تتيج له أن يتأمل تلك المادة المدروسة تأملاً موضوعياً، وتحول بينه وبين الفرق فيها.

ولكي يحقق المبدع مسعىً نقدياً متميزاً لا بد أن تكون عوامل التفاعل مع النص المنقود أشد حضوراً من عناصر الانفعال به. أي أن على المبدع أن يكف عن النظر إلى النص المدروس باعتباره تجربة انفعالية فحسب؛ تغذى فيه محفزات الوجدان والغريزة، بل عليه أن يرتفع، يتعامله مع النص، إلى أن يكون نشاطاً تحليلياً ذا أفق ذهني رحب، ويرتبط بشبكة منهجية رصينة.

إن اتجاه المبدع إلى ممارسة نمط كتابي آخر ليس إنعاشاً مجرداً للذات، أو تحريكاً لمروحة إضافية في هواء الكتابة. بل هو، في حقيقته، استجابة لدوافع معرفية وإبداعية ملحة. إنه تعبير عن فائض الحيوية الروحية والثقافية التي قد لا تجدد، في العمل الإبداعي، تجسيدها الكامل دائماً.

حين يكون المبدع مسكوناً، كغالب هلسا، بهموم معرفية وإنسانية مضمة، فإن مغرفة الإبداع تبدو عاجزة، أحياناً، عن تخفيف ما في بئر الروح من رعد وحنين وجيشان، لذلك لا يجد المبدع ملاذاً إلا في لجوئه إلى كتابة أخرى رثة ورقية مضافاً بسرب عن طريقها جزءاً من توتر نفسه المحتشدة بالعذاب والمعنى.

المصدرة. إنها حالة شاقة دون شك، إن جهده هذا لم يفرض عليه من خارج النفس، لكنه، في اللحظة ذاتها، لا يحظى لديه بالقبول الذي يبحث على البهجة والرضا تماماً. الرفض والقبول، الاختيار والتردد، الحدس والمنطق، حالة من الشجار الداخلي المستمر والمرير أيضاً، يتمركز في الذات المبدعة، ويترك عليها أثراً لا تمحى.

في الإبداع، يتجه المبدع إلى المستقبل، أو هكذا يحس على الأقل، فهو حين يبدع قصيدته أو روايته، يحس أنه يخطط من أجل ذاكرة مقبلة وقراء محتملين؛ تخطيط للفوز بعمر إضافي يجاوز به زمنه البيولوجي، ويضمن له في المستقبل تأثيراً يظنه مؤكداً. أما كتابة النقد، بالنسبة له، فربما تمثل، على أهميتها، اتجاهاً إلى الماضي، أى إلى أعمال منجزة، وجهود هي من حصّة الماضي بحكم تحققها الفعلي. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تظل هذه الكتابة غير الإبداعية، في تصوره، سطواً على زمن أثير لديه، هو زمن التوتّر الراقي، والهجيلة المزدهرة.

الناقد والافتتان بالذات :

ومع ذلك، فإنني أميل إلى الاعتقاد بأن المبدع، وهو يتصدى للنقد ممارسة أو نظيراً، لا يعتمد ابتعاداً حاسماً عن خبرته الإبداعية الخاصة. حقاً إنه سيتجه إلى الاعتراف من منابع متعددة؛ لكن هناك، في الغالب، طابعاً شخصياً يفوح مما يكتب من نقد، يشير إلى نبع داخلي، هو منبعه الإبداعي. من جانب آخر فإن إقامة المبدع، بشكل دائم وحميم، عند تجربته الكتابية، تضعه أحياناً في إطار من الافتتان الذاتي بإنجازاته، واعتبارها، برعى أو دون وعي، معياراً للحكم على ما ينجزه الآخرون، ومصدراً لاجتهادات نظيرية وتأمل في الأدب ومغذياته المختلفة. إن هذا القرب، الجمالي والنفسى، من المنجز الذاتي قد يحرم المبدع/ الناقد من تلك المسافة الموضوعية، أو ذلك التماسك الوجداني والذهني الذي يميز الموقف النقدي وطبعه بطابع الرصانة.

من الطبيعي أن يرتبط المبدع بتجربته... ولا يبطل ذلك مفارقة أو كسراً لقاعدة عامة. غير أن الأرباط لا يعنى الانغماس بحصى التجربة الشخصية، أو الوقوع تحت تأثيرها الأسر. لابد من وجود مسافة نفسية ومعرفية بين المبدع وإنجازاته، أعنى بينه وبين ذلك الأفق الكتابي الذي يقيم فيه، ويتمركز ضمن مناخاته الشخصية البدائية.

إن المنزلق الممكن والكامن دائماً في طريق المبدع/ الناقد هو أن يكون مرجعاً لذاته. أى أن يجعل من نفسه وتجلياتها الجمالية معياراً يحكم إليه، ويضبط على بوصلته ذبذبات حركته ومسار اجتهاداته وهو يتفحص إنجازات الآخرين.

— هل كان غالب هلسا، في ما كتب من نقد، يصدر عن نزوع ذاتي محض؟

— هل كان له، في أنشطته النقدية المتعددة، مرجعيات معرفية ونقدية تتخطى خبرته الإبداعية وتمتدح بأفق النقد عربياً وعالمياً؟

— هل كانت أعمال غالب هلسا النقدية تشير إلى منهج نقدي خاص، أو ملامح شخصية نقدية مترابطة؟

ضجيج الرواد :

لا يتردد. غالب هلسا في البوح بمصادره ومرجعياته التي تغذى أفاقه النقدي، وتحدد لنا، في غمرة الأعمال التي يتناولها، مساراته الجمالية والفكرية. ليس هناك من مشقة تعترض طريق الباحث عن مصادر غالب هلسا. إنها لا تكمن، فقط، في ثنابا تحليلاته، ولانلوح لنا من وراء النصوص وتلاحم اللغة فحسب، فالإشارة إليها تنائر، في كل مكان نصل إليه، من جغرافيته النقدية، تدلنا على الطريق الذي يسلكه، والوجهة التي يقصد إليها. إن مصباحه النقدي لا يستمد ضوءه من نبع واحد.

نمة حزمة من الضوء تتضافر، معاً، لتصنع حيويته الساطعة، وروافده الضاجة.

إن أول ما يواجهنا، ونحن نتتبع جهود النقدية، أن الجانب الفكري يشكل أحد الثوابت في ممارسته النقد. إنه كثيراً ما يحتكم إلى تجليات وعي الكاتب، وانفتاح نفسه الأدبي على الواقع ليسلط عليه طاقته وقوة تأثيره. وهو يشير، بعبارة باترة، إلى احتكامه إلى «المنهج الماركسي»^(٣)، ذلك لأن الماركسية، بالنسبة له، علم، ومنهج أخلاق^(٤)، ويتجلى احتكامه هذا في الكثير من مواقفه النقدية مما يكتب. عنه من نصوص وظواهر أدبية أو اجتماعية أو فكرية.

كما أن مزاجه الشخصي يشكل مرتكزاً آخر يغذي اجتهاداته النقدية ويعمق من فاعليتها. إنه يشير، باستمرار، إلى اعتماده على ذاتته الخاصة ناقدًا وروائيًا: «ما أنا إلا ناقد متذوق»^(٥)، ويشير، مراراً إلى طريقته في النقد، تلك الطريقة التي لا تستضيء بمنهج صارم في فحص النص واقتناص شرارته المؤثرة، بل تنبثق عن ذوق شخصي ومزاج فردي خاص. إن الذوق، في تجربة غالب هلسا النقدية، يحتل مرتبة أساسية، أما المنهج الذي يضبط ذلك المزاج، ويهديء من جموحه فيأثني في مرتبة أدنى: «إنني، في النقد عموماً أحتكم إلى ذوقي، ثم أحاول بعد ذلك أن أجسد المبررات الموضوعية لذوقي»^(٦).

ومع أن غالب هلسا يعترف بما للذوق من سطوة عليه، إلا أنه يفسح، في الوقت ذاته، عن إحساس مقلق إزاء هذه السطوة. فهو، كما يبدو، لا يستسلم لها برضا نهائي. لذلك يلجأ، أحياناً، إلى التكنم على آثار ذوقه الشخصي وإخفاء ملامحه:

«أجد أن سيطرة التحليل الذهني للأعمال الأدبية التي أنقدها.. محاولة لإخفاء حقيقة أنني أحكم ذوقي وحسي حين أكتب النقد»^(٧).

ويمكن القول إن التحليل النفسي بشكل رافداً آخر، في تجربة غالب هلسا النقدية. إنه كثيراً ما يحيل، في دراساته، إلى مصطلحات فرويدية ثبت استخدامها في النشاط النقدي. وهو قد يلجأ إلى استخدامها على نطاق واسع عندما يستجيب النص لآليات هذا التحليل ومصطلحاته. لقد تم ذلك عندما أخضع مسيرة يوسف إدريس القصصية للتحليل على ضوء عقدة أوديب^(٨). وحدث، أيضاً، حين تحدث عن نرجسية الشكل الروائي وحلم اليقظة في رواية (البحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا^(٩). وكذلك عندما حاول الكشف عن هيمنة المكبوت الجنسي على بعض قصص محمد خضير^(١٠). من جانب آخر، قد يستخدم غالب هلسا المصطلح النفسي جزئياً حين يجد أن جزءاً من النص المدروس فقط يحتمل ذلك، كما حدث، مثلاً، بالنسبة لمعلقة امرئ القيس^(١١).

إن المتتبع لغالب هلسا سيكتشف أن لباشلار تأثيراً لا تخطئه العين على كتاباته النقدية. ولا غرابة في ذلك؛ إذ إن الذوق الفردي، الذي اعتبرناه إحدى الركائز الهامة في نقد هلسا، يعد من المكونات الأساسية للمنهج الظاهراتي الذي يتبعه جاستون باشلار في كتاباته. وهذا المنهج يجعل للذات «موضوعها الخاص، المستقل عن الواقع الخارجي»^(١٢). ويعلى من شأن الحدس والرويا الداخلية.

لقد فتح باشلار، أمام غالب هلسا، طريقاً لم يكن في البال سابقاً: المكان. إشارة صوب أفق جديد، يحفل بالدلالة، وبشكل عنصر ثراء وإثارة في نسيج النص ومكوناته. مع أن هلسا لم يكن خالي الذهن تماماً من فكرة المكان وخطورته في الأدب: «منذ فترة كانت تلح علي مسألة (المكان) في الرواية والقصة العربية»^(١٣). غير أن المكان، لدى غالب هلسا، كان مغايراً للمكان الباشلاري.

«ما كنت أفهمه من مصطلح المكانية قبل أن أقرأ هذا الكتاب .. هو المكان الأليف، ولكنني كنت أتصور تلك الألفة على أنها ملامح المدينة المألوفة، والتي تعرف تاريخها وحاضرها جيداً، مثل الشارع الذي ندمن الجلوس في مقاهيه، الأزقة الشعبية، البيت ذي الخصوصية الهندسية والزخرفية» (١٤).

وهكذا كان كتاب باشلار (جماليات المكان) مفتاحاً لفهم جديد لفكرة المكان يتخطى فكرة غالب هلسا عنه ويحل محلها فكرة تقوم على الحدس وتتصل بجوهر العمل الفني .. الصورة الفنية (١٥).

لقد أثار هذا الكتاب المدهش افتتاحاً خاصاً لدى غالب هلسا بفكرة المكان دفعه، أولاً، إلى ترجمته إلى العربية، ثم الانتباه، ثانياً، إلى فكرة المكان، كما يتصورها باشلار، وأثرها في الإبداع الروائي العربي (١٦).

المبدع والعمارة النقدية:

كيف يفهم المبدع النقد؟

هل يمكن لنا أن نطالبه، وهو ينصرف إلى هذا الحقل الشائك، بعمارة نقدية ضخمة على حد تعبير إليوت؟ وهل بحق لنا أن نتوقع منه منهجاً نقدياً شديداً الترابط، بشد جهوده النقدية إلى بعضها البعض، ولم شاتها في شبكة واحدة؟

إن المبدع، حين يعبر عن حيويته في حقل إضافي كالنقد، لا يستسلم، تماماً، لحقله الجديد هذا، ولا يوغل بعيداً في أذغاله المعقدة، بل يظل دائم الالتفات إلى نقطة انطلاقه الأولى، عصباً على القطيعة مع بنابيه الأساسية.

يقول ت. س. إليوت، وهو من الأمثلة النادرة على تجاوز طاقته التركيب والتحليل في إهاب عميق متجانس، إن نقده ليس «تصميماً لعمارة نقدية

ضخمة» (١٧) بل هو نشاط إضافي. إنه، بعبارة أخرى «ناج جانبي لنشاطه الخلاق» (١٨). لذلك فإننا لا نسمي، هنا، إلى البرهنة على وجود عمارة ضخمة كهذه. إن البحث سينج، عوضاً عن ذلك، إلى استنطاق النصوص النقدية لغالب هلسا في محاولة للعثور على ملامح عامة لنشاطاته في مجال النقد. إن جهوده، خارج دائرة الإبداع الهض، لا تتمثل في نشاط نقدي مترابط، بل تتوزع، وتختلف، وتتمايز إلى حد يثير الدهشة. ولا أظن أن تنوعاً بهذه السعة والغزارة يمكن أن يتيح لنا العثور على إطار رؤيوي أو جمالي واحد يحتضنها ويوحد بين ملامحها.

هل النقد، بالنسبة للمبدع، إفصاح عن هوس بالذات؟ أم هل يمثل النقد، بالنسبة له، قناة إضافية يسلكها، المبدع، لوضع أناه المبدعة تحت ضوء استثنائي؟ وهل النقد الذي يكتبه المبدعون بجسد، في دلالة النهائية، حالة الذات وهي تستنفر الجمالي والنقدي معاً للإعلان عن نرجسيتها الفائضة؟

لا أبني من طرح هذه الأسئلة الإبحاء بالطريق الذي يسلكه هذا البحث، فليس من مهمتي، هنا، تقصي البواعث النفسية التي تدفع بالمبدع، عامة، ودفعت بغالب هلسا بالتحديد إلى سلوك هذا المسلك الإضافي: النقد. لكن هذه الأسئلة تساعد، كما أظن، على تقريبنا من مناخ خاص كان يكتب فيه هلسا، مناخ لم تخفت فيه نبرة المبدع، بل كانت تفتت جمرتها هنا وهناك فتشيع في نقده الكثير من عطر الذات ودفعها الشخصي والإنساني.

لم يكن النقد، بالنسبة له، برهاناً على تفوق ذاتي، أو لهواً تحت ضوء النص. بل كان، على العكس من ذلك، لا يرى النقد إلا مفسراً للفن ومقيماً له وعوناً على تذوقه (١٩). ولم يكن يرى في الجدل حول الفن، على مر العصور، نشاطاً ذهنياً محضاً، بل صراعاً كاد أن يكون «التجسيد والتعبير الأمثل عن الصراع الاجتماعي» (٢٠).

النص، الواقع والجسد :

صار معروفاً، إلى حد كبير، أن الإبداع لا يتأسس، فقط، على معطى واقعي، بل ينبثق، في أحيان كثيرة، عن ذلك التجانس القلق بين عناصر لا يبدو بخاورها أمناً أو أكيداً؛ الحلم والواقع، الخبرة والذاكرة، الحنين والتوقع. وهذه العناصر، في تلاحمها بفعل الإبداع، لا تستسلم لوثام نهائي يجمع بينها. بل تظل، وهذا مبعث الحيوية فيها ربما، قلقة، متنافرة.

إن طاقة الخيال تلعب دوراً حاسماً في تنظيم عناصر النص وتنمية أجزائه، تخفف مما بين الذكرى والتجربة أو الحنين والتوقع من فجوة أو تضاد، وتمارس عملية صهر هائلة لخزين الذاكرة فتجعله جزءاً من نسيج كلي. ورغم ذلك فإن عمل الذاكرة لا يستهان به في التشكيل الأدبي. إنها الإناء المحكم الإغلاق الذي يحتفظ بالذكريات طرية حارة. ولا شك في أن هذا السعي المحموم واللهفة للذاكر ما سنضطر في النهاية إلى فقدانه هو «أقوى منابع الفن» (٢٥)، كما يقول روزنتال.

كان غالب هلسا يسعى إلى تفحص هذا المستوى في ما قرأ من أعمال روائية أو شعرية. إنه دائم البحث عما في النص من حيوية وثراء نابعين لامن مجرد الصياغة الفذة فقط، بل مما في تلك الأعمال من حياة ضاحجة. لقد كان مأخوذاً بالروافد التي تربط بين النص والعالم. وكانت جاذبية النص الأدبي، بالنسبة له، لا تتأني من قدرة تشكيلية محض، أو بهاء لغوي أخاذ. إن ما يفتنه في النص احتشاده بالحياة العنيفة الحارة، وامتلاؤه بدم التجربة وتوترها.

ويكاد إلحاح غالب هلسا على هذا الجانب أن يكون حاجساً مهيمناً، يعاوده في معظم كتاباته النقدية. إنه مطلبه الأثير الذي لا يكف عن مطاردته في ثنايا النصوص التي يكتب عنها.

لذلك لا تكون المنجزات الفنية والأدبية بنى مغلفة على ذاتها بل هي التعبير الأرقى الذي ينبثق، بحرارته وعنفه، عن احتدام عناصر الصراع، في الواقع، وتشابكها تشابكاً مدوياً.

والممارسة النقدية، في ازدهارها أو ضمورها، ترتبط بالواقع ارتباطاً متيناً. إن نموها لا يعود إلى مغذيات ذاتية فقط، كما أن تراجعها لا يكمُن تفسيره في ما تختلج به الذات من نشئت أو فقر. للواقع، إذن، دور حاسم، كما يرى غالب هلسا، في إفضاج النشاط النقدي، أو تحويله إلى ثروة لاوظيفة لها. إن درجة التحضر، في مجتمع ما، يدفع بالنقد إلى درجة من الفاعلية والإثارة؛ لذلك فإنه يربط، ربطاً محكماً، بين النقد والمناخ الحضاري الذي يرافقه حين يقول:

«إنه في عصور النهوض التاريخي والازدهار الحضاري التي تتميز بصراع اجتماعي نشط يزدهر النقد الأدبي والفني، وإنه يهبط في فترات التدهور» (٢١).

ولا يقف، في ربطه بين مستوى النقد والمستوى الحضاري، عند هذا الحد. بل يذهب أبعد من ذلك حين يرى، بطريقة لا تخلو من المبالغه ربما، أن تطور النقد يحدده الصراع السياسي في مرحلة ما، وفي مجتمع محدد:

«إن موقف السلطة، وقوة حركة المعارضة لها يحددان إلى حد بعيد ازدهار أو انطفاء نشاط الحركة النقدية» (٢٢).

وبدافع من هذا الإيمان الملتهب يرى غالب هلسا أن للفن دوراً عظيماً في الحياة. إنه «أهم وسيلة للمعرفة الإنسانية» (٢٣)، ذلك لأنه «يعيد بناء الواقع حتى يتيح لمتلقي الفن أن يدرك واقعه بعمق» (٢٤).

إن النص الأدبي، شعراً كان أو رواية، لا بد أن يصدر عن تجربة عميقة، تتشكل في هيئة من الصياغة شديدة الارتباط بالتجربة وتنشيطاتها. وفي غياب هذا الشرط فإن النص لا يعدو كونه انفصالاً بين القول الأدبي ودوافعه. يرى غالب هلسا أن السر في حيوية القصيدة الجاهلية مثلاً، يكمن، في ذلك الارتباط بين الشاعر الجاهلي والرصيد الوجداني للبشر الذين يعيشهم. لقد كان الشاعر:

«يعيش التجارب الانفعالية للجماعة كواحد منها، ينغمس في عمق معاناتها وفرحها، لا كمتأمل خارجي يبحث عن موضوع فنه»^(٢٦).

وحتى ولاؤه القبلى لم يكن ولاء خارجياً، لم يكن يتحدر إليه بحكم الموروث أو العادة، أو الأمر المفروض عليه بقوة العرف وبطش التقاليد. بل كان «ولاء تلقائياً يدخل ضمن تكوينه النفسى»^(٢٧). كان هلسا، فى تتبعه لهذه الوشيجة التى تربط الشاعر الجاهلى بواقعه، يسعى إلى الكشف عن ذلك النسخ الطرى، الدافق بالحياة، الذى يشد القصيدة الجاهلية إلى هواء العالم وقسوته. إن الشاعر الجاهلى:

«لم يكن يعانى من الانفصال بين الممارسة اليومية وبين قيمه ومعتقداته. لم يكن شعره إلا تعبيراً عن تجربته الذاتية، وكانت هذه التجربة الذاتية تجسداً لتجربة الجماعة فى عصره وتعبيراً واقعياً عن قيمها وممارساتها»^(٢٨).

ويبدو لى أن الربط، بين الشاعر الجاهلى وواقعه، كان بشكل الصورة التى يراها هلسا نقيضاً للشعر المعاصر، فى بعض مستوياته التى تؤكد، فى معظم الأحيان، انفصالها عن حرارة اليومى والمحسوس. لم يكن غالب هلسا يبحث عن ذلك الرباط النموذجى بين

الشاعر الجاهلى والحياة العامة إلا استدراجاً لتلك الحيوية البعيدة، لذلك الغياب الذى لا يزال حاضراً ومشعاً، لوضعه فى مواجهة الصورة المفككة لمعظم شعرنا المعاصر، أعنى حضوره الغائب الذى جر الشاعر الحديث، إلى عالم من التشابه والامتثال تحوّل فيه الشعر، فى الغالب، من أخلاقية الإبداع إلى أخلاقية البضاعة، من بهاء التجربة المؤلمة إلى متطلبات الكذب والزلفى. وصار الشعر، فى معظمه، يفتقر إلى ما يجعل الشعر عملاً خالداً: الصدور عن إعادة حرة، والإصغاء إلى أنين العالم بعمق ووعى جميلين.

إن حيوية القصيدة الجاهلية، كما يرى هلسا، ما كانت لتتحقق، بذلك المستوى العنيف، لو لم يكن الشاعر، آنذاك، حراً وتلقائياً، لم يكن قد تم إخضاعه:

«ولم يستوعب فى جهاز الدولة الكبير الذى يستلب منه حرته، ويحوّله إلى مجرد ملحق للجهاز الدعائى للدولة»^(٢٩).

وغالب هلسا يتوغل بعيداً، ويدافع من هذا الافتتان الطاغى بحيوية النص، فى تفحص الشعر الماجن وتجربة شعرائه. لقد حظى الشعراء المجان وقصائدهم العائنة بعناية استثنائية منه. فقد كانوا، باقتناصهم ما فى الحياة من شراسة وسرية، مبعث إغراء، لغالب هلسا، لا يقاوم. كان يرى فيهم إجابة جريئة وصائبة على قضية الأدب وصلته بالحياة، ومسعى لبلورة رؤية جمالية خاصة فى الشعر العربى. ولا يتردد، هلسا، فى القول إن شعرنا العربى الذى عانى من الركود والتدهور سنوات طويلة لم يستعد نبضه وفاعليته إلا على أيدى هؤلاء الشعراء الماجنين وأتباعهم^(٣٠). وهكذا كان شعر المجان بشكل، لدى هلسا، الصورة البهية للشعر الذى يستجيب لنداء الحياة وبشاشتها إزاء شعر آخر تحوّل، بفعل تنكره لنداء الذات وتحرق الجسد، إلى شعر من معدن لا دفة فيه ولا جمال. وصار الشاعر لا يهر إلا عن:

تعنى غياب جوهر الفن ذاته، وهو التجربة الإنسانية؛^(٣٦)

وغالب هلسا، فى رصده صلة النص بالحياة، يتخذ من الجسد معياراً يضبط بموجبه تلك الصلة، أو جسراً يتم من خلاله عبور شحنة الحياة وجمرتها الرهانة الهائلة إلى عتمة اللغة وثناياها الكثيفة. والجسد، فى المنجز الإبداعي، هو نافذة النص على الحياة، بعنفها الضارى. وهو، أيضاً، النقطة التى يشتبك فيها إنسان الحياة بإنسان النص.

وجسدية العمل الأدبي لاتعدو كونها انشغال النص بالكائن الإنسانى: رغباته الخفية وحنينه الوحش. إنها دم الحياة حين ينمى اللغة، ويندفع حاراً مهموماً فى ثنايا العمل كله. ولم يكن غالب هلسا، باهتمامه الملح هذا، يستجيب لنداء الجسد فى الأعمال المعاصرة فقط، كما أن اهتمامه لم يقف عند الشعراء المهّان وجسدية قصائدهم كما رأينا. لقد كان اهتمامه يوغل فى التراث باحثاً عن جذر فلسفى لهذه النزعة الفؤارة بالحياة والرفض للسلائد من الثوابت. وهكذا وجد هلسا فى فلسفة إبراهيم النظام ربطاً سببياً عميقاً بين حرية الإنسان وجسده؛ لأن الإنسان هو الكائن الوحيد فى هذا الكون الذى «يمتلك حرية الاختيار... لأنه يملك جسده»^(٣٧). ونحن حين نتأمل عبارة النظام التالية:

«إن سبيل كون الروح فى هذا البدن على جهة أن البدن آفة عليه وباعث له على الاختيار، ولو خلع منه لكانت أفعاله على التولد والاضطراره»^(٣٨)

فلا نظن أن غالب هلسا، فى عبارته السابقة، قد ذهب بعيداً عن جوهر عبارة النظام الذى يؤكد اعتبار الجسد شرطاً لتحقيق بمقتضاء حرية الروح وقدرتها على الاختيار.

وليس الجسد، فى حضوره النصى، فبزاً حسياً محضاً، وليس إفصاحاً عن هوس بالحياة، أو استدعاء

«مطلقات تقع خارج نطاق الفرد، فتحول الشعر إلى شعر نمطى - اتباعى، يلتزم بقوالب جاهزة، ويعالج قضايا لا تتصل بتجربة الشاعر الحقيقية... الشاعر أصبح ما يريده الآخرون أن يكون، لا هو ذاته، وأصبح يجد تبريره من خارجه، من مصادرات الجماعة والدين والسياسة»^(٣٩).

ولا يتوقف غالب هلسا، عند هذا الحد؛ ففوة التجربة ودمها الواقعى يدفعان به بعيداً فى تتبع صلة الإبداع بالواقع الحى^(٤٠). لقد هيمنت هذه الفكرة عليه هيمنة طاغية حتى بات يحسبها عنصراً أساسياً فى نظرية الشعراء المهّان ورؤيتهم الجمالية^(٤١). وقد ذهب به إعجابه بتجربتهم إلى حد مبالغ فيه، حين رأى أنهم لم يجاوزوا، فى رؤيتهم الجمالية، نقاد عصرهم فقط بل نقاداً معاصرين شديدي التأثير فى ثقافتنا المعاصرة مثل طه حسين، والعقاد، ومندور، والمازنى^(٤٢).

إن غالب هلسا يطلق العنان لمعياره هذا لا فى حقل الشعر فقط، بل يتجاوز ذلك إلى القصة القصيرة والرواية أيضاً؛ الصلة بالحياة، ارتباط النص بالواقع الراجف المتحرك، تلك هى شرارة الحياة التى تحقق رفاهنا الداخلى، وتعطى لعذابنا معنى أرقى. وبدون ذلك لا يعود فى النص الأدبى، فى رأى غالب هلسا، ما يبرر وجوده؛ فالأدب الجيد هو الأدب القادر على تحريرنا^(٤٣).

فى دراسته لمجموعة محمد خضير القصصية (المملكة السوداء) يسجل هلسا جملة من الملاحظات لعل أهمها صلة النص السردى بالتجربة الحياتية. وهو يربط، ربطاً متطرفاً كماداته، بينهما إلى الحد الذى يصبحان فيه طرفين فى مزيج لا ينفصل. يرى غالب هلسا:

«إن غياب التاريخة وعنصر السيرة الذاتية فى القصة العراقية يشكل خطورة بالغة لأنها قد

من الصيغ والأساليب . فالتعبير، لديه، قد تحول إلى خطوط عامة، ومجازات لا تستند إلا إلى العلاقات الذهنية والسفسطة^(٤٢).

ومن الطريف أن نلاحظ أن دعوة غالب هلسا إلى ارتباط النص بنار الحياة تكاد ترتقى إلى مستوى الهاجس المهيمن على ما يكتب؛ إن هذه الدعوة لا تقتصر على ممارسته النقدية، بل تجتهد في معظم أعماله الروائية أيضاً. وتبدو هذه الفكرة الملحة وكأنها تلم أطراف كتاباته النقدية والإبداعية معاً، وتخفف مما يبدو عليها، أحياناً، من افتقار إلى المناخ الواحد. لذلك كان هلسا:

«يستمد مادته الروائية من فضاء الحياة اليومية، وكان يستمد من هذا الفضاء لغته الروائية البعيدة، البعد كله، عن اللغة القاسومية، التي لا تخضع إلى حرارة الحياة بل تخضع الحياة إلى برودتها المتوارثة»^(٤٣).

وهكذا كانت سطوة اليومى على غالب هلسا روائية وناقداً. سطوة كانت تبحث عن تجلياتها فى منجزاته الإبداعية، وجهوده النقدية على السواء. ولم يكن اليومى أو المحسوس خياراً سهلاً أو عابراً، بل كان يضرب بجذوره بعيداً فى تربة فكرية وسلوكية حارة قبل أن يأخذ أشكاله وتجسيدات فى إبداعه ونقده. لقد كانت رواياته ذاتها:

«تعبيراً عن ضيعة الفرد وحرمانه فى وجوده اليومى المباشر، وهذا ما جعل اليومى يحتل مكاناً واسعاً فى هذه الروايات»^(٤٤).

ورغم إلحاح اليومى على غالب هلسا فإنه لم يندفع، بفعل ذلك الإلحاح، إلى مطالبة النص الأدبى بما يخرج به عن طبيعته الجمالية وعناصره التى تشكل بنيته ومواطن الفاعلية فيه.

لقد بات واضحاً، لديه، ومنذ البدء، أن الجمالى لا الوثائقي هو ما يستدرجنا إلى النص وبحكم صلتنا به.

لمجموعاتها الراكدة فى قاع الروح فحسب. بل هو، كما يراه هلسا، قوة وعى، وفراة، وتغيير. ذلك لأن:

«التأكيد على الإنسان كجسد هو تعبير عن بداية إحساس الإنسان بنفسه كفرد متميز عن مطلقات الجماعة - القبيلة، البلدة الطبقية.. قادر على أن يشرع لذاته، وأن يكون فى موقف البطولة الفردية القادرة أن تحرك العالم، وأن يحس بجسده من خلال استغراق حسى فى اللحظة المعاشة»^(٣٩).

وهكذا لا يتحدد الجسد بوظيفته الحسية فقط، بل يغدو محركاً لدور جسيم فى حياة المبدع والمجتمع معاً. قوة للتفرد والبطولة والتأثير فى حركة الحياة. وهو، بعد ذلك، يث فى لغة النص ونسيجه المشتبك دفقاً وحيوية باهرين. ويجعل منهما مزيجاً شديداً التأثير؛ حرارة الخبرة وجرة الجسد. وحين تتقدم الحياة وخبرتها المتقدمة تتراجع سطوة الذاكرة وراء ذلك الوهج الحياتى الناضج من لغة النص ونشكلاته.

لقد كان لاكتشاف حرية الجسد أثره البارز فى ما نضج به قصائد الماجنين مثلاً، من نشوة متباهية، وجرة عابثة. وفى معالجته لهذه النقطة يشير غالب هلسا إلى:

«إن قدراً كبيراً من هذا التباهى وما كان يتصف به من جسارة ووقاحة والذى ما زال حتى الآن يجرح الذوق العام يعود إلى الفرحة العارمة لاكتشاف الإنسان لجسده، وللحرية التى أخذ يفرضها على ذلك المجتمع»^(٤٥).

إن الربط بين النص والحياة يفصح عن نفسه بجلاء كبير فى معظم كتابات غالب هلسا، فهو يرى أن وميض التجربة الجسدية حين خفت وميضه خفتت معه جذوة اللغة، وبهت، تدريجياً، عتفوان النص؛ إذ لم يعد يمتلك «عينين يرى بهما، ولا يعانى فى التعبير عن تجربة حقيقية عاشها»^(٤٦)، لقد أصبح يعتمد لاجيشان الحياة ودفع المحسوس بل مخزون الذاكرة وركام العام والشائع

فى الريح، بل هى، ومنذ نشأتها، جنين يرتبط بالإنسان ووضعه الخاص، وما واجهه من ضغوط طاحنة. وهى، بالتالى، تجسيد لخصائصه النفسية. لقد برهنت دائماً:

«على أنها متجددة وجديرة بالحياة لأن الخيال البشرى يعيد شحنها فى كل عصر، ويخلع عليها ثوباً جديداً، ويطبعمها بطابعه الزمانى والمكانى الخاصين»^(٤٩).

ومنذ نشأتها أيضاً، كان ارتباطها بالأدب عميقاً وشديد التعقيد. كانت تحتضن ازدهار الحلم البشرى وانكساره على الدوام. حقاً كانت تمثل «التفكير الحلمى للشعب»^(٥٠) كما مثل الحلم «أسطورة الفرد». مع ذلك يفصح غالب هلسا عن رؤيته للنص بطريقة حاسمة. إن النص، بالنسبة له، هو «نص أدبى وليس وثيقة اجتماعية أو إعلاناً سياسياً»^(٥١). كما أن ما يتحدث عنه من مواقف سياسية أو اجتماعية فى بعض النصوص إنما يطرحها «من زاوية النص»^(٥٢). وقد فعل ذلك فى أكثر من دراسة له؛ فى مناقشته للرؤيا الاجتماعية مثلاً يأخذ على بعض كتاب القصة القصيرة أنهم يسقطون رؤاهم على شخصيات القصة، ويحركونها كالدمى، لا يتركون لها أن تنطلق، فى حركتها أو نموها أو أهوائها، من وضع اجتماعى أو نفسى يخصصها وحدها وينشق عن تكوينها. يقول هلسا إن:

«الحديث والشرح نيابة عن الشخصيات ولسان غير لسانهم، ومن ثم وضع الشروح والتفسيرات هى بعض الآثار السلبية لتلك الرؤية الاجتماعية الساذجة المتعالية على الواقع»^(٥٣).

قوة الوعى وبراءة اللعب :

لم يكن غالب هلسا روائياً فحسب، كما أن إبداعه الروائى لم ينهض على ثقافة أدبية محض. لقد كان

كما أن بهاء النص لا يتعارض مع دوره؛ إن فاعلية نص ما قد تصل إلى أكثر مستوياتها إثارة حين يتناول الواقع بطريقة خلاقة، تغيب فيها الصورة المعروفة ليستعاض عنها بالصورة الأخرى؛ أعنى الصورة التى لم نعهدها، ولم تصالحن معها الألفة والمسايرة، تلك الصورة التى نستفز وعينا وكأننا نقف، للمرة الأولى، على حقيقتها التى خفيت، سنوات طويلة، عنا.

غير أن غالب هلسا يندفع، أحياناً، إلى مدى بعيد فى تتبعه للعنصر الواقعى فى نسج النص ومناخاته. فهو يأخذ على محمد خضير، مثلاً، استخداماته الميثولوجية فى مجموعته القصصية (المملكة السوداء)، ويرى أن عناصر الموقف الأساسى، فى تلك القصص، عناصر غير واقعية^(٥٤). وحين يتأمل العبارة التالية التى يتحدث فيها محمد خضير عن دوافعه لاختيار هذا المنحى الأسطورى:

«إننى على يقين أن امرأة العالم الأسفل هى أفضل البؤر الاجتماعية التى تتجمع عندها موروثات الميثولوجيا العراقية وأنماط السلوك الاجتماعى، بالإضافة إلى أنها وسط اجتماعى حساس يجتذب إليه إشعاعات الشعور الجماعى. ومن ثم يعكسها فى جو القصة»^(٥٥).

فإنه يرى فيها طرْحاً لاتاريخياً^(٥٦) ويذهب إلى القول إن خصوصيات الشعوب لاتنبع من ميثولوجيتها وأساطيرها بل من تقدمها الحضارى^(٥٨). ومع أن غالب هلسا قد يبدو محقاً هنا إلى حد ما، غير أن الرؤيا الأسطورية لاتنمر، دائماً، عبر ضبابها الميثولوجى فوق الواقعة الاجتماعية، كما أن تاريخية الشخص أو الأحداث وتمايزهما لاحتجبان، باستمرار، وراء كثافة الأسطورة. إن الأسطورة قد تكون عوناً على إبراز المستوى الصارم الخفى لواقعة ما، والكشف عما فيها من رعب وهمجية. فالأسطورى ليس قمعاً للاجتماعى، بل استشارة له، وإضاءة جازفة لظلماته. إن الأسطورة ليست حجراً ملقى

مغامرة. من الممكن، تماماً، أن يكون نص ما، على مستوى اللغة والصياغة، محكماً، ثرياً فائق الشفافية. لكنه، في الوقت ذاته، مشحون برؤيا خانقة ومعادية للإنسان. كما أن العكس ممكن أيضاً. والأمثلة على ذلك متوفرة على نطاق واسع وشديد الوضوح.

ربما كان ت. س. إليوت أحد الأمثلة الساطعة على تمزق النص بين قوتين متنافرتين: قوة الشكل وتخلّف الرؤيا. إن إليوت الذي كان يشير إلى نفسه باستمرار بأنه ملكي في السياسة وكاثوليكي في الدين، وكلاسيكي في الأدب، لم تتجسد رؤياه، بعناصرها المتزمتة هذه، في نص متخلّف جمالياً. لقد كانت نصوصه الشعرية تفتح أفقاً جديداً، في القول الشعري، وتضع، موضع التطبيق، اجتهادات شعرية مرموقة، مع أنه كان يندفع، في طريقه الشعري، بقوة روحية وفكرية محافظة. كما أن قصائد إليوت ذاتها لم تكن بمنجاة من ذلك التناقض الذي كان يعمّل داخل إليوت مفكراً ومبدعاً (٥٨).

لذلك، فإن الربط، ربطاً آلياً، بين المنجز الإبداعي وتقديمية الموقف لاسند كبير له في عالم الإبداع الفني. وهو يقوم على فكرة خاطئة، رغم إنسانيتها الفائقة: كل مبدع متميز هو تقدمي بالضرورة، كما أن النص المخفق، على المستوى الجمالي، هو نص معاد للإنسان وربما كان موقف غالب هلسا هذا بصود، في الكثير من عناصره، إلى رؤياه الفكرية الوثائق ومزاجه المتفائل.

الإبداع والمكابدة :

مع أن غالب هلسا كان ينكر، في الكثير من كتاباته، المطابقة الفوتوغرافية بين النص ومحفزاته الواقعية إلا أنه كان، من جانب آخر، لا ينظر إلى النص الإبداعي على أنه إبداع محض، يتحدر من موهبة سيالة ويتصف بالمفوعة.

لم يكن النص، بالنسبة له، استجابة تلقائية للتجربة أو فورة الهزة الأولى أمام الشيء أو الفكرة أو الواقعة.

إنساناً يعذبه وعى حاد بالواقع وإدراك مرير لتناقضاته الخفية. لذلك ليست الكتابة، بالنسبة له، مجرد اشتباك مع اللغة، أو مغامرة بريئة مع شطحانها الصافية، بل كانت صورة لوعيه المعبّد، وتجسيداً لمواقفه الفاعلة في الحياة ومواجهة ضغوطها، رغم ما في مظهره من وداعة وحزن عجيبين. لقد كان غالب هلسا:

«شخصاً لا يوحى منظره الهاديء وأسلوبه الرخو في الحديث، إنه يضمر في أعماقه ناراً متأججة من المشاعر العنيفة الحادة، والتي لم تكن تعلن عن نفسها إلا في بعض كتاباته ومواقفه الحياتية» (٥٩).

وكان يمكن لهذا الميراث من السلوك إزاء الواقع، أن يؤثر على جوانب كثيرة من مسلكه النقدي: أن يترجح، بطريقة صارمة، نضالية النص الأدبي على جماليته، وأن يجعل من موقف المبدع، من الحياة، أساساً للحكم على قيمة النص وجدارته بالتسمية. غير أن غالب هلسا يميل إلى التأكيد أن الأدب الجيد لا يمكن وصفه بالرجعية السياسية أو التخلّف الاجتماعي (٥٥)، أي أن جودة الإبداع كفيلة بوضع هذا الأدب، بغض النظر عن موقفه الإيديولوجي، في صف التقدم (٥٦). ويكشف، بعبارة أكثر جرأة، عن إيمانه هذا، حين يقول:

« مهما كانت ثورية الكاتب والتزامه بأكثر قضايا العصر تقدماً في المجالين السياسي والاجتماعي فإن كل أدب ردىء بمقاييس الفن البحتة هو فن رجعي، معاد للإنسان، ومعاد للتقدم» (٥٧).

أي أن الفن المنجز بطريقة رديئة هو، في تصوره، فن رجعي، بغض النظر عن موقف صاحبه من الإنسان وأحلامه في الحياة. إن الرداءة الفنية تصبح، هنا، رداءة في الفكر وبشاعة في المواقف.

ومع أن إيمان غالب هلسا بذلك لا يمكن زعزعته، إلا أن لتاريخ الإبداع، عربياً وعالمياً، شهادة

الكاتب حين يعجز عن فهم «التعقيد الحضارى للمعركة» فإن لذلك دلالة خطيرة، فهو «شاهد عصره» كما يفترض، وه «القوة الروحية» التى تصوغ عقل الشعب ووجدانه مرة أخرى. خاصة وأن الحروب الحديثة ما عادت من الأمور التى يصعب التعرف على طبيعتها أو إدراك دوافعها^(٦٨). ثم ينتهى بنا إلى هذا السؤال الدال:

«ألا ترون معنى، بعد هذا كله، أنه قد آن الأوان لأن يتخلص الأديب العربى من غفلته ومن ترهله العقلى وأن يطالع الواقع بعين بقطعة، عارفة»^(٦٩).

وسائل الإفضاء النقدى :

مع أن غالب هلسا لم يكن يملك، فى ما كتب من نقد، إطاراً منهجياً متماسكاً على الدوام، إلا أن له، فى تعبيره عن نشاطاته النقدية المتعددة، جملة من «وسائل الإفضاء» يمكنونه النقدى. وتكاد هذه الوسائل أن ترقى، فيما يتعلق بغالب هلسا تحديداً، إلى مستوى التقنيات الخاصة به، تقنيات تتكرر، باستمرار فى ثنايا جهوده النقدية.

كثيراً ما يدخل هلسا إلى النص المنقود بهاجس الروائى مدفوعاً بحمى الخلق ودفع اللغة. ولا يميل اندفاعه هذا مجرد نظرية للغة النقدية فحسب، بل محاولة لتجسيد عالم النص وملامسة ما فيه من سحر وحيوية.

فى تحليله معلقة امرئ القيس، مثلاً، لا يكتفى غالب هلسا بلغة نقدية رثانة، بل يلجأ إلى استنفار الروائى فيه، واستخدام قدرته على السرد وبناء الأجواء، وتنمية الحدث وصولاً إلى كوامن النص. لتأمل، مثلاً، عباراته التالية:

«أعطى مثلاً مطولاً وهو إعادة حكاية معلقة امرئ القيس بلغة عصرية.. وسوف أضيف إليها بعض التفصيلات التى كان الشاعر

لذلك فهو يرفض بصرامة مقولة المطبوع والمصنوع فى الشعر العربى. إن النص المصنوع، فى رأيه، هو الذى يستند إلى معاناة الكاتب فى خلقه والمكابدة فى تجسيده»^(٥٩). ويرى، أيضاً، أن التمييز بين شعر وشعر ماهو إلا خلط مضحك بين فن حقيقى «يصدر عن معاناة»^(٦٠) ويهدف إلى إيصال تجربة الفنان إلى المتلقى»^(٦١) وبين الزيف الذى يتحول فيه العمل الفنى «إلى صياغات ذهنية»^(٦٢). ويحاول الناقد تفسير هذه الثنائية : الطبع والصنعة فى الإبداع العربى. وبحماسة تعلو من شأن الكد والمعاناة مقابل الإلهام الطاغى يفسر غالب هلسا تلك الثنائية بوجود عقليتين متباينتين تبايناً حاداً:

«عقلية إقطاعية ترى فى كل إبداعات الإنسان إلهاماً مسبقاً، وتوجيهاً إلهياً قبلياً. وترى أن كل جهد إنسانى هو ابتذال»^(٦٣).

أى أن هناك، فى رأى هلسا، نمطين من الأفعال، يضم الأول منهما أفعالاً «موهوبة من الله»^(٦٤) لا تحتاج إلى تعليم مثل الفروسية والكرم والشعر والشجاعة. أما النمط الثانى فيشتمل على «أفعال هابطة»^(٦٥) هى نتاج العمل الإنسانى كالزراعة والتجارة والكتابة والموسيقى والغناء.

ولا يشترط غالب هلسا، فى النص، المكابدة الحقيقية فقط، بل يذهب، فى ذلك، مذهباً بعيداً. إن النص الأدبى، والروائى منه بشكل خاص، لا يكون مقنعاً إلا إذا استند لا إلى مجرد الخبرة الحياتية أو الانخراط فى توترها فقط، بل يجاوز ذلك إلى ما يرتبط بالتجربة من حقائق تغذى إحساس الكاتب بموضوعه الذى يتحدث عنه، وبضاعف من التحامه به التحاماً خاصاً: لا يقوم على العاطفة الفياضة وحدها، بل ينهض، أيضاً، على استيعاب مقنع لارتباطات الموضوع وحقائقه.

يأخذ هلسا على الكتابة عن الحرب، فى أدبنا الحديث^(٦٦)، ما فيها من سذاجة وأوهام، ويرى^(٦٧) أن

جويس وروايته (بوليسيس) للتدليل على تشابه الرواية والقصيدة في غياب «صلات الوصل»^(٧٢) التي تربط بين عناصر التداعي فيها.

إن غالب هلسا، في تحليله هذا، يقوم بتقطيع القصيدة، وعنونة أجزائها، بعد أن يحول نسجها الشعري إلى مناخات سردية تشتمل على عناصر روائية مثل: المونولوج الداخلي، المنظر الجانبي، التذكر، الحوار، التداعي، الوصف...

إضافة إلى ذلك، فإن اقتراب غالب هلسا من عالم الرواية لا يتوقف عند حدود المصطلح فقط. بل يتجاوز ذلك إلى لغته التي يتحدث بها عن القصيدة؛ فهي لغة تنتقل، عبر نبرتها الكثيفة الجياشة، بالبناء الشعري إلى أجواء السرد بحيوية وجاذبية. في حديثه، عن المقطع الأول من القصيدة، مثلاً، نقرأ:

«عند انتهاء المنحنى الرملي توقفت ركبنا،
بدت لنا آثار شاحبة لمضارب قوم سكنوا هنا
يوماً لم ارتحلوا: الحفرة المنخفضة التي كانت
توقد فيها النار، تحيطها دائرة سوداء من الطين
الجاف المحروق. مساحات قد أعدت لنوم النساء ...
وأصبحت صلبة قد أعدت لنوم النساء ...
يغطي المكان نسج رقيق من الرمال جاءت
بها ريح الجنوب، وأزالت بعضها ربح الشمال
الجافة الباردة ... يتناثر في المكان بحر الآرام
صغيراً، كروياً، أسمر كأنه حبات الفلفل
الأسود»^(٧٣).

إن نزوع غالب هلسا إلى إضاءة مادته المدروسة كثيراً ما يدفعه إلى نزع غلافها التشكيلي وجعل القارئ قادراً على متابعتها. إنه ينحو، باستمرار، إلى عرض النص، وتفسيره وإصدار حكم بالقيمة عليه.

لاشك أن النقد الحديث، رغم نزعة الوصفية، لا يجافي المعيار مفاجأة قاطعة. إن في الصميم منه، ووراء

يفترض أن سامع قصيدته ملماً (كذا) بها إلى حد أنه لا يكلف نفسه بذكرها.. كما لجأت إلى استعمال الخيال في تصور الأماكن وفي الحوار الذي يجري في المعلقة»^(٧٠).

إن عباراته هذه لا تكشف عن الناقد الكامن في غالب هلسا، بل عن الروائي فيه. أي أن حركة الروائي، هنا، أشد وضوحاً من فكر الناقد أو رؤيته. لقد تحول نص المعلقة بين يديه إلى تجربة جديدة، خرجت من إطار النص الشعري لتصبح من حصنة الرواية. أي أن الناقد قد انتقل بها من الشعري إلى السردى، من خلال جملة من حيل السرد الروائي. فهو:

● أولاً، يروي حكاية المعلقة ثانية، أي أنه، هنا، يمارس نشاطاً سردياً وبلغته هو.

● وبضيف إليها، ثانياً، بعض التفاصيل التي لم يذكرها الشاعر الأول لدلالة السياق عليها.

● أما ثالثاً، فإن الناقد يلجأ إلى «استعمال الخيال» ليستعين به على تصور الحوار والأمكنة. أي أن الخيال، هنا، لا يستدرج لغاية مجازية تفعل فعلها، بهاجس غنائي أو شعري، داخل اللغة. بل ينهض ببناء تخيلي لمكان روائي، ويستجمع شذرات حوار سردي أيضاً.

وهكذا يستخدم غالب هلسا، في تحليله معلقة امرئ القيس، أسلحة الروائي وعدته للكشف عما تحت المعلقة من إمكانات سردية غافية، وصولاً إلى ما في النص من ثراء حسي ووجداني.

وهو حين يشير إلى خصائص القصيدة فإن إشارته تقتصر مصطلحاتها من مخزون النقد الروائي ومفاهيمه، ولا تبحث عن مرجعياتها بين الشعراء بل بين كتاب الرواية. إنه يشير إلى «عملية التداعي» باعتبارها «الرابط الأساسي بين أجزاء القصيدة»^(٧١) ويحيلنا إلى جيمس

أن الدرس النقدي، لا الممارسة النقدية، هو ما يواجهه في العبارة السابقة وأمثالها.

ولغالب هلسا، في الإفصاح عن موقفه النقدي، نزوع واضح إلى المقارنة. إن الكثير من دراساته، عن الرواية، لا يخلو من إشارة إلى مرجع خارجي يرى أنه يمنح تحليلاته أو أحكامه النقدية حرارة الواقعة الملموسة أو المثل الحي. حين يحلل رواية (اللعبة) ليوسف الصائغ فإنه يقارنها بروايتين لفيليب روث. ولا تسمى هذه المقارنة إلى الكشف عما يربط بين هذه الروايات الثلاث من أواصر بنائية، وتشابه في تقنيات السرد مثلاً. إن ما تهدف إليه هو موقف الكاتبين من العلاقة الزوجية (٧٧). كما أن الغاية ليست جمالية محضاً. إنه يلجأ إلى هذه المقارنة حتى يجعل رؤيته لرواية يوسف الصائغ «أكثر وضوحاً» (٧٨) ويتحدث عن «رافع» بطل الرواية الذي يحاول دفع زوجته إلى الخيانة (٧٩)، لأن خيانتها تجعلها «امرأة غريبة عنه»، وبذلك تصبح، بالنسبة إليه، امرأة «مرغوبة إلى أقصى حد» وتمثل لذته الكبرى في أن يعيش «مخاطرة السعى إلى امتلاكها من جديد». والناقد يحيلنا، في الهامش، إلى رواية (البحث عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست لنقف على تشابه واضح بين رافع وسوان الذي كان جنونه «بالمرأة التي يحبها هو شعوره أنه لا يملكها».

وحين يقوم غالب هلسا بتحليل شخصية المومس الفاضلة، في الرواية العربية، فإنه لا يتوقف عند الضغوط الاجتماعية والاقتصادية والنفسية مثلاً، بل يتحرى، فوق ذلك، عناصر التأثير وصلات الشبه بين الرواية العربية والأجنبية. إن شخصية المومس الفاضلة تمثل، في أدب دصوفسكي، كما يرى هلسا (٨٠) :

«أقصى مجد المرأة بجمالها الباذخ واعتدادها وإحساسها الفائق بالكرامة وبقدرتها أن تمنح نفسها وتتخذ القرار بالنسبة لحياتها».

أكثر مظاهره حيادية يكمن مؤشر ما على معيار من نوع ما. والنقد الجيد لا يد أن يربطه بالقيمة (٧٤) رابطة ما. غير أن نزعة غالب هلسا إلى الحكم بقيمة النص تبلغ، أحياناً، مستوى مبالغاً فيه (٧٥).

يتجه نقد غالب هلسا، أو هكذا يبدو، إلى قارئ لا يستطيع النزول إلى ماء النص بمفرده؛ لذلك فهو قد يبالغ، أحياناً، في استعداده لمساعدة هذا النمط من القراء.

إن الكثير من جهوده النقدية تجسد إخلاصه النقدي والفكري، وتؤكد سعيه الشاق بحثاً عن سحر النص وقوته الكامنة. غير أن هذا النقد يقع، أحياناً، ضحية نبرة تبشيرية معنة في الثقة، أو لهجة إيديولوجية مستحكمة. إن عمق كتاباته لا يصلنا صافياً وأليفاً باستمرار؛ فكتاباته النقدية تتحول، في بعض الأحيان، إلى حجاج فكري يتخلى فيه الناقد عن لغته العميقة المدربة لتحل محلها نبرة الخطاب السياسي، ويصبح منطق المحاضرة، لا مناخ الحوار، هو الشاغل والمحرك. إن غالب هلسا حين يناقش الوعي السياسي لوليد مسعود نكاد تخيل أنفسنا أمام خطبة إيديولوجية ملتهبة:

«إنني عاجز عن التوفيق بين آراء ولید الليبرالية، التي لا تريد قسر التطور الاجتماعي، وبين التزامه الكفاح المسلح».

هل يعتقد الكاتب أن الثورة في العالم الثالث سوف تؤدي إلى قيام مجتمع ليبرالي، نقف على قمته طبقة من المقاولين وأولاد العائلات الأرستقراطية» (٧٦).

وأسلوب الجدل السياسي هذا يمكن العشور عليه في معظم كتاباته النقدية؛ نقاش ذهني، منطقي، نهيمن عليه الحماسة السياسية. إن المقالة تنمو، لدى هلسا، بطريقة التساؤلات التي تلم شتات الموضوع، ملخصة ما فات من أجزائها، أو ممهدة لما يجيء منها. وهكذا يحس القارئ

النقد في مواجهة الخديعة :

لقد كان غالب هلسا، في نقده وإبداعه، تجسيدا لتلك الملكة المقلقة التي تشتمل على نوع من التنافر الخصب بين قطبين متضادين رغم ما يبدو عليهما، في الظاهر، من وثام كبير. وقد كان نقده، رغم افتقاره إلى التجانس في بعض الأحيان، مثلاً شديد الوضوح على ذلك العذاب العظيم الذي يعانيه كى يعبر عن ذاته، ناقدًا وإنسانًا، إزاء الحياة وما خلفته في الروح من تصدعات كانت مصدراً لإبداعه ونقده معاً.

وفي كل الحالات، لم يكن النقد، بالنسبة له، إفشاء بموقف جمالي محض كما أنه كان يقاوم، بعنف وألم، الوقوع تماماً في دائرة الصخب الإيديولوجي وكمائنه المبهوطة، مع أن هذا الهدف لم يكن هيناً أو بهيجاً على أية حال.

لقد حاول غالب هلسا، في ما كتب من نقد ورواية، أن يعبر بصدق وصفاء مؤلمين عما يحيط به، وبنا جميعاً، من رعب كاسح، وما يهدد أيماننا ونصوصنا وأفكارنا من جبن وخديعة.

لكن هذه الشخصية، في الأدب الروائي العربي، ليست أكثر من «حلم يقظة مراهق» كما أنها لا تعبر إلا عن «الأحلام البائسة»، وعن «دناءة البرجوازية العربية».

وليس الموضوع، وحده، هو الدافع إلى المقارنة دائماً. بل إن هلسا يلجأ، أحياناً، إليها للكشف عن التشابهات البنائية أو الأسلوبية. إنه يتجاوز الثيمة الموضوعية لتلامس المقارنة جسد النصوص وملامحها الحسية في اللغة أو البناء. كان يرى في همنجواي^(١)، على سبيل المثال، ملهماً لجيل الشباب من كتاب مصر. كما أن تأثيرهم بأسلوبه الخاص قد أدى إلى انتزاعهم من الرخاوة الرومانسية. لقد كان:

«أسلوب همنجواي التلغرافي، الجاف، الخالي من التزييق، وحواره المقتضب الذي يوحى بأكثر مما يقول هو الرد المناسب على ترهل الزيف العاطفي وفجاجة التبسيطات النظرية».

وهكذا مثلت المقارنة إحدى الوسائل المهمة التي كان غالب هلسا يكسر من اللجوء إليها للإفصاح عن مواقفه النقدية وتعميق إحساسنا بها.

الهوامش :

(١) ربه وملك: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص ٤٢٥.

(٢) نفسه، ٤٢٦.

(٣) غالب هلسا: فصول في النقد، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٨.

(٤) نفسه ٢٢.

(٥) غالب هلسا: قراءات في أعمال يوسف الصالح، يوسف إفريس، جبرا إبراهيم جبرا، حنا مينة، دار ابن خلدون، بيروت، د. ت. ص ٩٧.

(٦) فصول في النقد، ص ١٥١. ولا شك أن ذوق غالب هلسا لم يكن يستند فقط إلى منكة فطرية بل يتغذى من خبرة روائية وثقافة جادة. يرى عبد الله رضوان أن ذائقة هلسا هي ذائقة الخبرة الجمالية والفنية والحياتية.

راجع: ملحق الدستور الثقافي، خاص بأربعينية الكاتب، بتاريخ ١٩٩٠/٢/٢.

(٧) قراءات ٧.

(٨) نفسه ١٠١ - ١٢٨.

- (٩) فصول، ٥٥ - ٨٧.
- (١٠) نفسه، ١٥١ - ٢٠٤.
- (١١) غالب هلسا: العالم مادة وحركة، دراسات في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٧١ - ١٧٢. راجع أيضاً: فصول في النقد، ١٣٨ - ١٣٩، ٢٣٢.
- (١٢) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط ٣، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٠.
- (١٣) نفسه، ٥.
- (١٤) نفسه، ٦.
- (١٥) نفسه.
- (١٦) راجع، مثلاً، دراسته: المكان في الرواية العربية في: الرواية العربية: واقع وآفاق، شارك فيه محمد براءة وأخرون، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٠٩ - ٢٢٦.
- (١٧) مفاهيم نقدية، ٤٠٩.
- (١٨) نفسه.
- (١٩) العالم مادة وحركة، ١٤٨.
- (٢٠) نفسه.
- (٢١) نفسه.
- (٢٢) نفسه، ١٤٩.
- (٢٣) فصول في النقد، ٨١.
- (٢٤) نفسه.
- (٢٥) م. ل. روزنتال: الشعر والحياة العامة، ترجمة: إبراهيم يحيى الشهابي، مراجعة: عبد الحميد الحسن، دمشق، ١٩٨٣، ص ٣١.
- (٢٦) العالم مادة وحركة، ١٦٢.
- (٢٧) نفسه.
- (٢٨) نفسه.
- (٢٩) نفسه، ١٦١.
- (٣٠) نفسه، ١٥٦.
- (٣١) نفسه، ١٥٧.
- (٣٢) لاحظ، مثلاً، ربطه المتحمس بين جودة الرواية ونوفرها على عنصر المكان المحسوس. الرواية العربية: واقع وآفاق، ٢١٨.
- (٣٣) العالم مادة وحركة، ١٥٠ - ١٥١، ١٨٠ - ١٩٩.
- (٣٤) نفسه، ١٤٨.
- (٣٥) ملحق المستور الثقافي.
- (٣٦) فصول في النقد، ١٧٢.
- (٣٧) العالم مادة وحركة، ٣٠.
- (٣٨) نفسه.
- (٣٩) نفسه.
- (٤٠) نفسه، ١٨٩.
- (٤١) نفسه، ١٥٧.
- (٤٢) نفسه.
- (٤٣) فصول دراج، ملحق المستور الثقافي.
- (٤٤) نفسه.
- (٤٥) فصول في النقد، ١٦٨.
- (٤٦) نفسه، ١٦٦.
- (٤٧) نفسه، ١٦٧.
- (٤٨) نفسه، ١٦٩.
- (٤٩) يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، دار الحديث، بيروت، ١٩٩٢، ص ٥٣.
- (٥٠) نفسه، ٤٧.
- (٥١) قراءات ...، ١٠.

- (٥٢) نفسه.
- (٥٣) فصول في النقد، ٢٢٦.
- (٥٤) شوقي بندي، ملحق المصور الثقافي.
- (٥٥) قراءات ... ١٠.
- (٥٦) نفسه.
- (٥٧) نفسه.
- (٥٨) شكرى محمد عباد: فكرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس المصرية، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٨٢.
- (٥٩) العالم مادة وحركة، ١٩٤ - ١٩٥.
- (٦٠) نفسه.
- (٦١) نفسه.
- (٦٢) نفسه.
- (٦٣) نفسه.
- (٦٤) نفسه.
- (٦٥) نفسه.
- (٦٦) فصول في النقد، ٦ - ١٢.
- (٦٧) نفسه، ١٤.
- (٦٨) نفسه.
- (٦٩) نفسه، ١٥. من الأمثلة على دهره هلسا إلى الصبر والثبات في إنجاز العمل الإبداعي إشارته إلى رواية فساد الأمكنة لصبرى موسى وما بذله كاتبها من جهد وجهد لاسين في جمع مادتها وكتابتها ١٤٨ - ١٤٩.
- (٧٠) العالم مادة وحركة، ١٦٣.
- (٧١) نفسه، ١٧٠.
- (٧٢) نفسه.
- (٧٣) نفسه، ١٦٤.
- (٧٤) شكرى محمد عباد، المصدر السابق، ٥٠.
- (٧٥) للوقوف على المزيد من الأمثلة على موقف هلسا من النص وتحليله والحكم عليه، راجع مثلاً، فصول في النقد، ٥١ - ٨٧، ٨٩ - ٢٢٧، قراءات ... ٦٠ - ١٢٨ - ١٠٦، ٩٧.
- (٧٦) فصول في النقد، ٦٨، راجع أيضاً ٦٩ - ٧٣، قراءات ٦٠ - ٧٢.
- (٧٧) قراءات ... ١٦.
- (٧٨) نفسه.
- (٧٩) نفسه، ٣١.
- (٨٠) نفسه، ١٨٧.
- (٨١) الرواية العربية، ٢٢٢، وللمزيد من المقارنات راجع: فصول في النقد، ٤٠، ٢١٤ - ٢١٥، قراءات ... ٥٣.

● مجلات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● فصول

مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● إبداع

مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطي حجازي

● القاهرة

مجلة شهرية

رئيس التحرير : فالى شكرى

● المسرح

مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنان

● علم النفس

مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● عالم الكتاب

مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد المجرسى

● الفنون الشعبية

مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى



متابعات

- ☐ انتحار النقوش
- ☐ تجليات الشعرية
- ☐ الغرف الأخرى
- ☐ الكتابة الخلاص
- ☐ انكسار الروح
- ☐ فؤاد قنديل والهرم المقلوب
- ☐ رواية الأرض البكر

انتحار النقوش

الصوت أو الموت

عبدالله محمد الغدامي
(السعودية)

« لا يعطى تفسيراً تاماً للحياة غير الموت »
جزء شحاتة

١ - تنوير /أو/ تعميم :

هذا سؤال مبدئي من أسئلة النص . والجملة هذه ليست مجرد إعلان خارجي عن ديوان شعري . إنها عنوان النص وعلامته الأولى ، وهي الرابط الذي يربط ما بين القارئ والنص . فكأنها عقد وميثاق يقدمه الشاعر إلينا للتواصع على هذا العنوان بوصفه قيمة دلالية وشفرة نستفتح بها الديوان ومن ثم نفسره بها ، أو نسألها عنها .

ومن هنا ، فإننا سوف نتوقع نصاً كاشفاً . وسوف ننظر إلى النص بوصفه إعلاناً أو بياناً أساسياً تراجيدياً عن انتحار النقوش ، وعن الحين أو الأحياء التي يحدث فيها هذا الانتحار ، وكيفية حدوث ذلك على يد شاعر ذي رصيد شعري لا يسهل التخل منه أو التضحية به .

على أن وقوف الشاعر على انكسارات النص وقشم اللغة صار واحدة من علامات القصيدة الحديثة ، ومن الممكن أن نعرض هنا لحالات ثلاث نرى فيها وجوها لهذه العلامة الدالة ، وهذا أحمد مطر يقول (٢) :

« وتنتحر النقوش . . أحيانا » (١) ، هذا هو الديوان الجديد للشاعر سعد الحميد ، وهو يأتي بعد ثلاثة دواوين شعرية تتالي صدورها منذ عام ١٩٧٧ م ، حيث صدر أول أعماله (رسوم على الحائط) ، وتلاه (خيمة أنت والخيوط أنا) عام ١٩٨٧ م و (ضحاها الذي) عام ١٩٩٠ م ، ثم هذا الأخير عام ١٩٩١ م . وهذه تجربة شعرية امتدت أربعة عشر عاماً وهذا هو العمر الزمني الافتراضي لمقروئية شعر الحميدين متمثلاً في مجموعات مدونة . ويسبق ذلك وبجاريه وجود آخر في الصحافة السائرة .

وشاعر بهذا الرصيد الشعري والقرائي لا بد أنه قد قاتل نفسه وتاريخه الشخصي قتالاً عنيفاً من أجل أن يعلن عن (انتحار النقوش) . وهو إذ يعلن ذلك فإنه يقدم نفسه ويقدم تجربته تقديماً صامداً ويكاد أن يكون الفعل نفسه انتحاراً فهو أشبه بعازف الناي حينما يعلن انكسار نايه .

« مأساة أثقل من لغتي

زاد الثقل

زاد الثقل على كلماتي

زاد الثقل

... وتكسر ظهر الكلمات » .

ونزار قباني يقول (٣) :

« أحاول إحراق كل النصوص التي أرتديها

فبعض القصائد قبر

وبعض اللغات كفن »

أما أدونيس فيختار اللاجواب كإعلان عن الحالة :

« منذ أسلمت نفسي لنفسى وفسادها

ما الفرق بيني وبين الخراب ؟

عشت أقصى وأجل ما عاشه شاعر

لا جواب » (٤) .

لتبلغ بضعة أسطر على مدى بضع وعشرين تفعيلة ، ينساب
منها النص انسكاباً إيقاعياً ودلالياً حراً . ولا يلتزم إلا بروى
واحد في نهاية النص المدور وهو حرف النون في كافة مدورات
القصيدة .

والتوشيح يأتي تالياً للتدوير ، وهو قفلة تلحق كل نص
مدور ، وفيه يلتزم الشاعر بمنهوك الكامل ويلتزم بنظام للروى
هو أ - أ - ب ويثبت على هذا النظام في كل توشيدات
القصيدة ، وإن انحرف في اختيار حروف الروى ما بين توشيح
وآخر ولكن على النظام نفسه . ويجمع ذلك كله عنوان واحد هو
عنوان الديوان : « وتنتحر النفوس .. أحياناً » .

ولقد يمكن قراءة القصيدة مقطعاً مقطعاً وكأنها مجموعة
قصائد ، والأمر متاح لمقدور كل مقطع على الاستقلال الدلالي
بذاته ، ولكن القصيدة تكتمل - دلالياً - وتتكامل مع عنوانها إذا
ما قرئت كاملة وأخذت بوصفها وحدة شعرية واحدة . وهذا
ما سنفعله هنا - إن شاء الله .

٢ - أفق التوقع / أو / قلب السحر على الساحر :

حينما أقول إننا نطلب من الحميديين الأقصى والأجل فهذا
يعني أنني أضرب مباشرة على مفهوم « أفق التوقع » وهو المفهوم
الذي طرحه أصحاب نظرية الاستقبال (Reception
Theory) ، وبالذات هانز روبرت ياوس (Jauss) الذي طرح
هذا المصطلح بوصفه أساساً للقراءة والتفسير . ومن ثمة
بوصفه أساساً لإبداعية النص . وهو مفهوم يضع منظومة
التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية التي تكون مترسبة في
ذهن القارئ حول نص ما - قبل الشروع في قراءة النص -
وهي فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدد
حول نص محدد ، وقد تكون تصورات يعملها جيل أو فئة من
القراء عن نص أو نصوص بحيث يستقبلونها وهم يحملون
حولها هذه التصورات التي تشكل « أفق التوقع » . تتكون هذه
التصورات من سياق الجنس الأدبي ، ومن اللغة الشعرية ،
ومن النمط السردي ، ومن الحاصل الأدبي . ويأتى النص
المقروء إما ليؤكد هذه التوقعات أو ليعدها أو ينقضها أو يسخر
منها وينسفها نسفاً كاملاً . وبناء على ما يحدث تبعاً لذلك فإنه
من الممكن فحص النص الأدبي على أساس ما سماه ياوس
« بالمسافة الجمالية » Distance esthetic - وهو عن مقدار

هذه اللحظة الشعرية العجيبة التي فيها يتكسر ظهر
الكلمات بين يدى الشاعر ، فيحاول الشاعر أن يحرق كل
النصوص التي تغطي جسده ، من أجل أن يعيش أقصى وأجل
معاش شعري هو أن لا جواب .

وهذا الأجل والأقصى لا بد أنه - أيضاً - هو الأقصى
والأشد . وهو ما سنحاول البحث عنه لدى الحميديين في ديوانه
هذا . وحينما نقول إن الأقصى والأجل هو الأقصى والأشد فإننا
نعني أنه اللحظة التي تتجلى فيها الحقيقة للشاعر ليعرف أن :
لا جواب . ويرى حينها ما رآه حمزة شحاتة حينما قال :
« لا يعطى تفسيراً تاماً للحياة غير الموت » (٥) .

فما هو - إذن - لا جواب الحميديين ؟ إذ لم نعد نطلب
جواباً ، ولكننا نطمح إلى معرفة ما هو أقصى وأجل من ذلك ،
إلى معرفة اللاجواب في هذا الديوان الصغير حجماً والكبير
دلالة .

والديوان ينطوي على قصيدة طويلة واحدة مكونة من خمسة
وعشرين مقطعاً ، وكل مقطع يتكون من نصين أحدهما مدور
والثاني موشح . وكلاهما - وكل القصيدة - من بحر الكامل
حيث يحدث تدوير التفعيلات في المدور وتتمدد الجملة الشعرية

والتوقع ينشأ عندنا من مدخلين يفتحهما هذا الديوان ويفرضهما وهما :

- ١ - عنوان الديوان : وتنتحر النقوش . . أحيانا .
- ٢ - اسم الشاعر : سعد الحميدين .

وهذان هما المادتان المعرفتان اللتان نجدهما على صفحة الغلاف ، وهما أول ما نجد وما يتفأهل معنا . ومن هنا فإنها يضربان داخل الذاكرة ، ومن هذه الذاكرة يتم جلب الرصيد المخزون عن الشاعر من جهة وعن جملة العنوان من جهة أخرى . وأنا - هنا - لا أخرج عن النص إلى مؤلفه ، إذ ما زلت أقول مثل رولان بارت بمفهوم موت المؤلف ونصوصية النص .

ولكن نصوصية النص تقتضى وتستدعى السياق الأدبي الذى يدور فيه هذا النص ، ولقد عرضت من قبل إلى نوعين من السياقات هما السياق الأكبر والسياق الأصغر^(٨) (والأخير يعنى ما لدى الشاعر من رصيد شعري ، بينما الأول هو السياق الأدبي للجنس الشعري الذى ينتمى إليه النص ، وهما معا أساسيان لفهم النص وتفسيره وتقديره) . وحينما أقول - هنا - إن اسم الشاعر يحدث لدينا نوعا من التوقع فإننى أعنى السياق الخاص المتمثل فى المجموعات الشعرية التى نشرها الحميدين على مدى أربعة عشر عاما فتكون له فى ذاكرتنا رصيد خاص . وسوف يتم حضور هذه الذاكرة بمجرد أن نشاهد اسم الشاعر على غلاف هذا الديوان ، ومن هنا يحضر التوقع الذى سنقوم بإحداث معارضة بينه وبين الديوان لنكشف عن المسافة الجمالية بين ما نتوقعه وما نجده .

وسأبدأ الآن بالثانى وهو ما يجلب رصيد الشاعر عندنا . على أن القارئ الذى لا يعرف هذا الشاعر لن يحدث له ما يحدث لنا من توقع ، ولذا فسيكون استقباله الشعري حرا ومتحررا من أفق التوقع .

وتجربة الحميدين الشعرية برزت فى ثلاث مجموعات ذكرناها أعلاه ، وهى تقدم لنا شاعرا اتخذ الإبداع أداة ضد اللغة . فهو يكتب القصيدة لكى ييز اللغة من جذوعها ، ولكى يكسر علاقاتها الداخلية ، ويسمى بعد ذلك إلى إعادة صياغتها ، وهذا فعل جعل أحمد كمال زكى يشبه الشاعر بأدونيس^(٩) .

مخالفة النص لتوقعات القراء ، حيث يسمو النص إبداعيا حسب حجم هذا الاختلاف وتراجع إبداعيا حسب اقترابه من التوقع ، مما يجعل الاختلاف والمشكلة - حسب مفهومنا نحن - أساسا لإبداع النص المختلف ، وتراجع النص المشاكل .

ولذا يلزمنا كما يقول ياكوس أن نقرأ النصوص فى مواجهة الطبع (against the grain) ، وإذا ما عكسنا النص فى مواجهة المطبوع فى أذهاننا عنه فإننا سوف نبين ما هو جاهر ومعاد فيه وما هو منجز إبداعى ، وستبين مدى « المسافة الجمالية » فيه بين ما هو متوقع وما هو خارق للتوقع .

والتجديد - وحده - ليس المعيار الوحيد على أدبية الأدب - كما يقول ياكوس - لأن النصوص تطرح وجوها مختلفة فى أزمنة مختلفة لمجموعات مختلفة من القراء^(١٠) . والعبرة هى فى رد الفعل الراديكالى الذى يحدثه نص ما على قارئ ما .

هذا قد يجعل ياكوس قريبا من الشكلية الروسية ، أو ربما يجعله مطورا لمصطلح « كسر التوقع » وموسعا لداثرته ، لكى يكون مبدأ أمرنا لا يقف - فحسب - عند حدود الانزياحات الأسلوبية المفردة ، ولكنه يتسع لكى يكون نظرية فى القراءة وفى التفسير ، وربما فى تفسير التفسير ، خاصة عندما نفيس فهم فئة من القراء لنص ما ، حينما نفيس ذلك بما قرأ فى نفوسهم من توقعات وجهت فهمهم وتفسيرهم لذلك النص . ومن هنا فإن أى تغيير فى أفق التوقع يحدث معه تغيير فى التفسير على الرغم من ثبات النص . ومن هنا فإن « أفق التوقع » هو نظرية فى التفسير تدور حول تغيرات المدلول . فى حين أن « كسر التوقع » عند الشكليين ملمح أسلوبى يقف عند الدال ويظل إدراكه أمراً ثابتاً ، بينما يظل « أفق التوقع » متحولاً متغيراً مع تحول وتغير القراء . وهذا ما يجعله يتقارب مع مفهومنا عن « المشكلة والاختلاف » ، وهو مفهوم عاجله فى مواطن أخرى ليس هذا مجال تكرارها .

ولكن مجالنا هو سبر ديوان الحميدين الذى بين أيدينا الآن على معيار « المسافة الجمالية » استنادا إلى أفق التوقع المتنشىء فينا عن تجربة الشاعر وعن شاعريته .

شكل صريح وبارز . فالنص عنده يقوم على تداخل نصوصي مكشوف تدخل فيه مقاطع شعرية شعبية ، إضافة إلى المفردات العامة المشونة وسط الأبيات ، مع الإشارات المعلنة عن الرقصات الشعبية كالمجروح والمسحوب والمهجني ، ويتداخل النص الأصلي مع النص المنقوس في دخول وخروج متواتر . ودبوانه (رسوم على الحائط) يكشف عن ذلك بمجرد القراءة ، ويصاف إلى ذلك حضور النص التراثي في اقتباسات صريحة . وصفة الحضور الصريح - إذن - هي السمة البارزة لدى الحميديين ، حيث تعودنا أن نجد عنده الجرأة البالغة ضد اللغة ، ونجد معها النص التراثي متداخلا مع هذه اللغة المهمشة ، ثم نرى اقتباسات من الشعر الشعبي ، مع إشارات إلى مفردات عامة تتغلغل داخل كلمات النص الفصيح ، ومعها نجد أسماء الرقصات الشعبية تنشر نفسها فوق سطح النص . وكل من قرأ الحميديين من قبل ترسب في ذهنه صورة هذه المنظومة التركيبية ؛ بحيث إنه يتوقع مشاهدتها مرة أخرى في دبوانه الجديد هذا ، بوصفها سياقاً خاصاً كونه الشاعر فينا عن شعره .

ولكن هذا الدبوان يصدم ذلك التوقع ، إذ لا نجد فيه أي حضور صريح لهذه العناصر . وتحول هذه كلها إلى نوع جديد من التداخل الضمني ، فالرقصات الشعبية تغيب عن سطح النص ، ولكنها تسرب إلى تفصيلاته الداخلية ، ولن نجد ذكراً للمجروح والمهجني ، ولكننا سنجد إيقاعاتها ومفرداتها في توشيحيات النص وستجد النص يرقص رقصة المجروح ويغني الهجيني وهو يقول :

صاغت بنا الساحات

لا ظل لا واحات

والرمل في الراحات

نمشي على الأربع

هذا النص عامي فصيح ، فيه إيقاعات شعبية لا تختلف عن العروض (منهوك الكامل) ، وفيه مفردات فصيحة/عامية . وبإمكاننا أن نرقص عليه رقصة المجروح أو أن نهبجن عليه من فوق ظهور الإبل . كما بإمكاننا أن نقرأه قراءة شعرية فصيحة .

ولا اعتراض على هذا التشبيه ، غير أن الأمر لا يقف عند ذلك مما يرفعه عن حدود التقليد . لأن الحميديين يندفع وراء الفعل لأسباب وظيفية من الممكن تلمسها واستكشافها من سيرورته الإبداعية . وهي تشير إلى أن الشاعر - مثله مثل محمد حسن عواد - قد جعل القصيدة موقفاً وموعداً مع التجريب : تجريب ما يمكن أن نفعله مع اللغة ، بحيث تكون الكتابة الشعرية نوعاً من الفتوحات المتواصلة داخل اللغة بإيقاعاتها وسياقاتها ، ليس طلباً للنص الكامل وإنما هو طلب لفتح لغوي نصوصي ربما يكون ناقصاً ، لا ييم . والمهم فحسب هو استكشاف الإمكانات غير المستكشفة ، وهذا جعل الحميديين واحداً من الشعراء الذين يفتحون مسالك اللغة لسواهم ، وظل واحداً من المجريين الحريثين ، في النص الشعري الحديث . ولسوف نتوقع - هنا - شيئاً من هذا التجريب الجريء كما نجد في مجموعته الأولى (رسوم على الحائط) وسائر مجموعاته . غير أننا نفاعاً بدبوان يقوم على قصيدة طويلة واحدة تتخل عن التجريب في الأشكال والصيغ ، وتعتمد شكلاً شعرياً مقبولاً ومتعارفاً عليه هو شكل التدوير وشكل التوشيح ، ثم تتواضع مع اللغة مواضعة تعبيرية تجعله يتحول من شاعر ضد اللغة إلى شاعر عاشق لها ، فيتسامى معها إلى منزلة فوق كل معرفة :

أنا وأنت في خياه الحذر/قالوا

عاشقين/قد قُدَّ قلب كليهما من جذع

باسقة العواطف ، أصلها في العمق أما

لرعاها/يعلو على أبصار من عرفوا/وكل

العارفين .

ولكن هذا التسامى لا يجعل العاشقين في فمتها المتروخة بل يزلزل الجبل من تحتها في نهاية القصيدة - كما سرى لاحقاً . إذن الشاعر ينتقل نقلة نوعية في تعامله مع النص الشعري من حيث علاقته مع اللغة .

وسمات تجربته الشعرية لا تقف عند هذا فحسب ، بل إن من أبرز ما تمخضت عنه تجربة الحميديين أشياء منها تضميناته الصريحة للنص الشفاهي التمثيل بالشعر الشعبي والمصطلح الشعبي والرقصات الشعبية ، مما هو مبنوث في قصائده على

بكى / فأبكى . . فكان بكاءنا برضى
على غلالة / ملتفة ، لما تكشف وجهها زاد
الأنين

هنا نجد امرأ القيس يتحول ليكون الحميدين ، وهما معا يستجيران ويكيان ، وتلفهما غلالة واحدة ، هي شجرة الشعر الوارفة ، لكن وجهها لا يشفى مثلما كان صبح امرئ القيس من قبل ، ذلك الصبح الليل المتوحش الذى إذا تكشف للحميدين ضاعف بكاءه وجعله أنينا ، وهكذا يبدأ امرؤ القيس بكائية تاريخية حيث كان فيها أول من بكى واستبكى ووقف واستوقف ، وجره الحميدين ليستنبت في نصه هذا خلية بكائية تتجسد من داخل النص لتنفجر بالأنين . ويتحول الضيف القديم إلى عضو حى فاعل من داخل النص ، وهنا نكون أمام تجربة تعكس ماضيها ، لتحوله من عناصر لها سمة الطارىء والغريب والضيف ، إلى عناصر متفاعلة منمازجة متجانسة ومن ثم مكونة للنص تكوينا حيا ، فكأنما كانت في السابق زينة يتزين بها النص ، أو حيلة يتوسل بها الشاعر على موروثه لكى يألغه هذا الموروث ولا ينفر منه إذا ما رآه يتجرأ على اللغة جراً قد تسبب الوحشة والنفور من هذا التجريء .

أما الآن فهي لم تعد مجرد زينة أو حيلة ، ولكنها صارت تركيبة متألفة فيها الفصيح والشعبي وفيها الرقصة والإيقاع وفيها الموروث ، كلها في وحدة شعرية متعاضدة تعاضدا لا يفضى بها إلى قبول ومسالمة ، ولكنه يجمعها كلها لكى تنتحر النقوش في مشهد احتفالى دال .

وهنا نعود إلى العنصر الأول من عناصره أفق التوقع ، وهو عنوان الديوان .

وتنتحر النقوش . . أحيانا

هذه جملة عنوان الديوان ، وهي جملة شعرية لا نجد لها في صلب القصيدة ، ولكنها مع هذا هي العلامة والبيان الإشهارى للنص . إذ تصدره من جهة ، وتوحي بتفسير دلالاته الكلية ، وكذلك هي علامة على رؤية الشاعر لنصه . ومن هنا ، فإن جملة العنوان تصبح جملة عضوية من جسد القصيدة تدل عليها وتتداخل معها وتعلن عنها . كما أنها تتداخل معنا نحن إذ نستقبل الديوان من بوابة هذه الجملة ،

إذ هنا يقوم بتفصيح العامة ، وتعميم الفصحى ، وكأنما قد وصل إلى صياغة حله النهائي مع مشكل التعبير والإفصاح . ولكن هيهات ، إن النص النهائي يقول غير ذلك كما سنرى . ويتكرر هذا النمط التوشيحى مع كل مقطع من المقاطع الخمسة والعشرين ، أى أننا نجد خمسة وعشرين توشيحاً مثل هذا ، وممها مثلها من النصوصات (أو النصيصات) المدورة .

فالشاعر - إذن - يدخل في اشتباك من نوع جديد مع نصه وتجربته . إذ لم يعد ذلك المجرّب الذى يوقف نفسه على جملة الشعرية واحدة واحدة لكى يستنطقها بشفرة قلمه . لقد تجاوز الحملة إلى النص ، وتجاوز النص المحدود إلى النص الملحمية ، وتخلص من الحضور الصريح إلى التداخل الضمى ، وخرج من سطح القصيدة إلى ضمير النص ، فتحرك الشعب والشعبي من داخل قلب القصيدة ، ورقصت القصيدة من أعماقها وغنت ، فتداخل الشعب مع الفصيح ، وصار النص وحدة حية تألف فيها الاختلاف ، وتوحدت العناصر وامتزجت امتزاجاً كيميائياً متجانساً . وجاء الموروث الشعرى - أيضاً - وكأنه خلية حية من خلايا النص بعد أن كان - سابقاً - مجرد ضيف عزيز على النص . ولتقارن حضور امرئ القيس في نصين من نصوصه أحدهما قوله في قصيدة (رسوم على الحائط) وهي القصيدة التى حملت عنوان الديوان الأول ، وكتبها الشاعر عام ١٩٧٤ م . يقول في أحد مقاطعها مستحضراً امرأ القيس ضيفاً عزيزاً على النص :

يجيء ضناه الأحبة قبلاً - فأنبك أو - يا لؤادى
رفقا - علامات حب يلفها الوجد للصب
وقت الرجوع^(١) .

ولكن هذا الضيف العزيز يظل بين قوسين بوصفه عنصراً خارجياً في هذا المقطع . أما في قصيدة (وتنتحر النقوش . . أحيانا) فإننا نقرأ هذا المقطع :

يا مستجير بأخر ، بكفك مثل / أنى
لما استجرت بصاحي . . أصلى إلى ،

قوم جوف (خشب مسندة) فيهم وهن وخور (يحسبون كل صيحة عليهم) . ولقد استجلب الشاعر هؤلاء ليكشف بهم عن الباب المسدود الذى ظل يطرقه ، ولكن هذه (الخشب المسندة) لا تصحو على طرق الطارق ولا على هبوب الرياح . من هنا ضاعت القصيدة فى هذا الوسط المناق ، الوسط الجشئ ، ذى الجسد الجميل واللفظ الجميل ، ولكن المخبر قبيح وواهن ، ولذا فإن الألمان تعلن موتها : الألمان تموت معلنة بعد أن أغلق الباب فى وجهها .

إذن دلالة الانتحار مرتبطة بعناصر اللغة كالألمان والنقوش ، وهى من علامات النص المبكرة لدى الحميديين . وظلت هذه الدلالة تتسرب فى تضاعيف نصوصه إلى أن وصلت إلى غلاف هذا العمل الجديد ، لتكون علامة أولى عليه ، ولتربط الانتحار باللغة فى حالة كونها « نقشا » ، أى اللغة الكتابية (وليست الشفاهية) مما يشير إلى المازق التعبيرية الذى تتأزم فيه اللغة حينما تتحول من الصوت إلى النقش ، وهذا هو الخبز الانتحارى أو الأحيان الانتحارية التى يشير إليها العنوان . ومن هنا فإننا نستوقع مشهدا انتحاريا تنتحر فيه اللغة فى هذه القصيدة/الدبوان . هذا هو التوقع ، وأبادر فأقول إن هذه هى النتيجة الدلالية الكلية أيضا - كما سترى بعد قليل .

هذا إفشاء دلالي للخيمة التى نسجها الشاعر ، وللرسوم التى حفرها على أخاطف فنش منها علامة الانتحار وأعلن موت الألمان فى عالم (الخشب المسندة) . وهو هنا يعزز التوقع ويمصادق عليه . بينما كان قد كسر التوقع فى عنصره الآخر .

هذه هى مأساة القصيدة التى تلبست اللغة الكتابية ، ولم يتقدها توظيف النص الشفاهى وإيقاعاته ، لأن التحول النصوى لم يقابله تحول فى الوسط الحشبي الذى يحيط باللغة ، قبل / وبعد / وأثناء .

ولكن التحول فى تجربة الكتابة ذاتها قد حدث - ولا ريب - وموقف الانتحار يصير لأسباب تحدث فى النص نفسه ، وتنشأ من داخله بحيث لا يكون الانتحار نهاية وإخفاقا ، ولكنه إعلان موقف وإعلان احتجاج . والانتحار هنا وسيلة من وسائل تأكيد الذات واستكشاف الباطن ، ذاك لأنه نضج للزيف وإفصاح عن العلة وتشهير بالغيب . وموقف الحميديين

ويحدث معها استدعاء السياق الشعرى لهذه الجملة فى رصيد الشاعر فى ذاكرتنا ، ومن ذلك عناوين (أو عنوانات) دواوينه مثل : (رسوم على الحائط) ، (خيمة أنت والحيوط أنا) ، (وتنتحر النقوش .. أحيانا) .

حيث نجد (الرسوم) و (النقوش) و (الخيمة والحيوط) وكلها من وجوه تحولات اللغة من صوت منطوق إلى حرف متجسد فى نقش أو رسم (والخيمة ذات صلة تاريخية مع القصيدة منذ بنى الخليل بن أحمد عروض الشعر على صورة الخيمة بكل ما للخيمة من مصطلحات صارت كلها من مصطلحات العروض) .

وهذا مشهد لتحول اللغة من النطق والصوت إلى الكتابة ، وهو تحول أشغل جاك ديريديا وشغل وقته وفكره . وكذلك هو يشغل الحميديين ويجعله يقف على مشهد التحول هذا فيعلن عنه من جهة ويربطه بالانتحار من جهة أخرى . والانتحار والإعلان معا مجتمعان عند الحميديين ليكونا موقفا حاسما ضد اللغة ، ويتجل ذلك فى قصيدة كتبها عام ١٩٧١ بعنوان (الألمان تموت معلنة)^(١) فيها بوح وإفصاح عن الاخفاق ومنها قوله :

عند الصباح ..

هبت على الخشب المسندة الرياح

فقفزت نحو السور أطرق بابه

أنا وأزهارى ندى ببابه ..

غرثى ..

عطاش نحن ..

لم ينزل مطر ..

هؤلاء (الخشب المسندة) هم فئة بشرية ورد ذكرهم فى الآية الكريمة (وإذا رأيتهم تعجبك أجسامهم وإن يقولوا نسمع لقولهم كأنهم كأنهم خشب مسندة يحسبون كل صيحة عليهم هم العدو فاحذرهم قاتلهم الله أنى يؤفكون - سورة المنافقين ، آية ٤) .

هذه فئة ذات أجسام تثير الإعجاب ، وذات لغة تثير الأسماع ، فيهم جمال الجسم وجمال اللغة ، ولكنهم - مع هذا -

هنا بمائل موقف « جونه » حينما يقول :

على الشاعر أخيرا
أن يكره من الأشياء كثيرا
فلا بدع من القبيح قليلا
يحيا إلى جوار الجميل^(١٧)

٣ - الصوت أو الموت

١ - ٣

قلنا إننا أمام نص انتحاري ، لا بمعنى أنه يقتل نفسه ، ولكن بمعنى أن النص يستنهض ذاته من خلال هذا الخيار الوجودي الحاسم : إما الصوت وإما الموت . إن لغة الكتابة في مأزق حيث يواجهها موتها وانتهاء دورها بوصفها فعلا إيجابياً وهذا هو « حين » الانتحار . ولذا لا بد للصوت من أن يعود إلى اللغة فيعود الشعب إلى النص ويعود النص إلى الشعب ، ويكون الفصيح والشعبي شيئين متجانسين ، بعد أن تنافرا تنافرا قضى عليهما معا . وهذا هو الفعل الاستباقي الذي تتصدى له هذه القصيدة . ولن نتوقع منها النجاح لأنها ليست ميثاق عمل سياسي ولكنها فحسب صرخة حياة تحاول جلب « الصوت » وتوظيفه ، ولكن بعد أن تكشف عن القبح والزيف .

وبما أننا أمام قصيدة طويلة تتكون من خمسة وعشرين مقطعا مزدوجا فلننا - إذن - أمام معان فرعية يفرزها كل مقطع على حدة ، وأمام معنى كل يفرض إليه النص . ولن نشغل أنفسنا بالمعان الفرعية لأنها تنبئ عن نفسها وتكشف أبعادها بمجرد القراءة ، ولكنها قد نستعين بهذه المعان الفرعية لنفزل منها نسيج الدلالة الكلية ، ولنكشف عما لم يقله النص ، ولكنه أسس له وتوجه نحوه وأفضى إليه بوصفها دلالة نصورية .

والنص يتحرك على بعدين في بنيته الدلالية الناجمة عن علاقات الفروع بالكل ، وهما بعد « القبح والزيف » الذي يفضحه النص ، ثم بعد « الصوت » . وسنقف عندهما وقفات استكشافية فيما يلحق من قول .

٢ - ٣

يدخل النص من بدايته في لعبة الفضح من جهة ، والإفصاح من جهة ثانية ، حيث التعبير يتضمن الإدانة ، وهذه صورة للمسخ الذي تتواجه معه القصيدة :

إن التشهير بالفصيح والإعلان عنه يعطى الجميل مجالا للتنفس والتبرعم ، وهذه القصيدة حينما تعلن عن انتحار النقوش (= اللغة الكتابية) فهي تكشف عن المرض الذي أصاب اللغة فجعلها نقشا جامدا ، ولذا فإن عودة « الصوت » إلى اللغة تصبح شرطا وجوديا من أجل اللغة الفاعلة ، اللغة التي تفتح الأبواب الموصدة . قد أكون هنا كشفت ما يحسن إرجاؤه إلى حينه في الآق من الدراسة ، ولعل عذري هو قوة جملة العنوان وقدرتها على فرض دلالاتها مما يجعلها بداية للنص وخاتمة له . وهذا ما جرى إلى كلام ليس هذا مكانه ، وأعود إلى مسألة « أفق التوقع » وأقول إن السياق الشعري للحميديين يتحول مع هذا الديوان من سياق كان يتكىء على بنية الشكل ، وعلى شاعرية الشكل والتداخل الصريح حيث كانت الدلالة تتوالد من اللامعنى ، وشخصية النص كانت في « شكله » ، وتحول هذا إلى بنية متحولة تعتمد على سياقاتها الداخلة بدلا من التداخلات الصريحة ، وتتكون الدلالة فيها من « شبكة المعنى » ، وهي شبكة ينسجها الشاعر لتفضي إلى معنى المعنى : الدلالة الكلية ، فينسلخ من تجربة الشكل والتداخل ليدخل في تجربة النسيج المركب ، فكأنه يطبق جملة الشعرية القديمة : خيمة أنت والحبوط أنا ، حيث القصيدة خيمة منسوجة من خيوط الشاعر المتمازج معها تمازجا تكوينيا ويكون الشاعر ليس مؤلف النص ، ذلك المؤلف التقليدي الذي يقف خارج النص ، ولكن الشاعر هو النص خيوطا وتكويناً ومادة . وهذا هو التمازج الذي تفصح عنه قصيدة (وتنتحر النقوش . أحيانا) حيث صارت نصا انتحاريا بمعنى أنه نص استباقي ، يستنهض ذاته بوصفه نصاً ، لكي تكون لغته حية فاعلة من خلال توليد الصوت الحي من داخلها فجعلت الإيقاع الشعبي صرخة حياة تتكرر في كل مقاطع القصيدة .

هذا يجعلنا نقول إن التحول - هنا - أفضى إلى تغيير نوهي في « شخصية القصيدة » التي كانت تقدم نفسها عبر الشكل .

واللابسون ثياب من قد فصلت تلك الثياب فم
بدون إشارة ، أو رغبة يترهون ليملاؤا
الحجرات
والأحواش بالبهم المسخرة المجيبة للحداء
مطاطنى
الهامات ، تملك ، ثم تلفظ في زفير من فئات
الصمت
آلاف المطاهن ... والطمين .

طاب المكان
واللامكان تمددت أطرافه
وتشابكت أوصاله . .
نجزر خلف لعاب فكها
مكايل الزمان على الزمان
وفي الزمان توحدت أصوات أصهار السنين

هؤلاء المتمثلون تمثلا ممسوخا بلا صفات تميز وجودهم
البشرى ، فهم قد ستروا عريم الجسدى بالثياب . لكن هذه
الثياب (بدون إشارة) ، فهى مسخ مخلو من أى ميزة وبالتالي
فهى بلا هوية . وهذه صفتها الحسية : اللاهوية . أما وجدانها
المعنوى فهو مسخ آخر إذ إنها بلا (رغبة) أيضا ، فهى بدون
إشارة وهى بدون (رغبة) ، مما يجعل وجودها مواتا كالعدم
وهذا الوجود العدمى يفرز عينة بشرية ممسوخة هى هذه (البهم
المسخرة المجيبة للحداء) وهى تتمثل في هؤلاء (المطاطنى
الهامات) الذين لفظتهم الحياة (في زفير من فئات الصمت) .
وفي المقطع السابق على هذا نقرأ علة هؤلاء :

المشتكون من الأنا ...

والباركون على ضفاف شوارع الزوات .

هؤلاء المشتكون : الباركون يقعون في هامش الزوات
خارج أحداث الحياة ومن ثم :

تلتهم الرياح لقاها من خلفهم

تورم الأناث

بالأخرى التى شاحت مفاصلها ...

هنا (تورم الأناث) وتشيع مفاصل الأخرى ، أما هم
فباركون ، منهم السكون والموات ، وتبقى كل معالم الحياة
متورمة تورما شاحت به المفاصل .

وهذا التورم وشيخوخة المفاصل تولد عن مقطع سابق هو
مطلع القصيدة وبدايتها حيث نشأت مفارقة بين (المكان)
و (اللامكان) حيث يتراجع المكان ويلغى نفسه ليحل
(اللامكان) محله :

(طاب المكان) وهذه طيبة يموت المكان فيها لأنه يتوقف بعد
ذلك عن الفعل . إذ كل الأفعال التالية في النص منسوبة إلى
(اللامكان) ، ومن هنا فإن النص يعلن مبكرا عن (موت
المكان) ليحل محله اللامكان . والذي يطيب يموت لأنه يتوقف
عن الفعل . وبعد ذلك يأتي (اللامكان) حيث يتجسد كائنا
حيا له أطراف تتمدد وأوصال تتشابك ، وله فكان يجتر هسما
ويلعابها كل مكايل الزمان ، ومن هنا فإن اللامكان يتلغ
(الزمان) ويجتره مثله أنه قد ألغى المكان وحل محله . وبهذا
فإن القصيدة تبدأ بفضح القبح والإفصاح عنه ، حيث يتسود
(اللامكان) ملغيا بذلك المكان والزمان . وحينما يسيطر فهذا
معناه أن النص يفضح عن عمليات الإلغاء والنفى لكل الأشياء
التي نعهدها ذات فعل ، وي طرح بدلا عن ذلك أشياء هلامية
تفتحم المشهد متجسدة وكأنها حيوان خرافي يشبه ليل امرئ
القبس الوحشى المتمثل بحيوان ذى صلب يتمطى وينوء
بكلكله بعد أن يردف بالأعجاز . وها هو (اللامكان) هنا
يتمدد ويتشابك ويجتر ، وله أطراف وأوصال وكان ومن ثمة
فإنه يلغى وينفى ويحل محل الكل إذ لا زمان ولا مكان .

هنا يتأسس المطلع حيث يطلع النص علينا مفصحا عن
الإلغاء أولا ، ثم يضع أداة الإلغاء في موضع الفعل وصناعة
الحديث ، ويأتى (اللامكان) لكى يكون مجالا للنص . ونجد
القصيدة نفسها خارج الزمان والمكان ، ويواجهها (اللامكان)
ساعيا إلى ابتلاعها مثلما ابتلع الزمان وساعيا إلى إنانها مثلما
ألغى المكان . والعالم من حوالها هو عالم (اللابسون ثيابهم)
ولكنها ثياب تكشف عن (العرى) أكثر مما تستر ، ذلك لأنها
ثياب (بدون إشارة) وبدون (رغبة) ومن ثم فهى مسخ
وزيف ، وأصحابها هم (الباركون على ضفاف شوارع
الزوات) . وهذا يخرج هؤلاء من دور الفعل ويجعلهم خواء
ممسوخا ليس إلا . وإذا خرجوا من الفعل فإنهم يخرجون

هذا هو الصوت الذي تسعى القصيدة نحوه ، فإما أن تجده
والأ فالمت إذن .
والحق أن الشاعر يعيش منذ عام ١٩٧٤ منتظرا هذا
الصوت ، إذ سبق أن قال في مطلع قصيدته (رسوم على
الحائط) (١٤) :

تجيبين قلب مع الغيم
قلت .. تجيبين عند احتدام الرهود
وقلت .. تجيبين عند المساء
وعند بداية كل صباح
وقلت ..
وقلت ..
وكان انتظار .

والإحالة هنا إلى (غائبة) فهي تغيب مثلما أن (الدرب)
يتم إخفاؤه . وهناك - إذن - وجود ولكنه غائب وخفى . بينما
الظاهر والجلي هو (اللا) : اللامكان واللاوجود . أما
(الدرب والغائبة) فيظلال في الخفاء ، بل إنها ليمعنان في
التخفى ويسعيان إليه . وعنه نقرأ في المقطع التاسع :

العين ترعى هدبا عجلا وينفرج الفم المحمر
عن لفظ مبتك .. باحثا عن مقود .. أو ساعد
يقوى على إمساكه كي يطلق الكلمات ،
والكلمات
لمنع بعضها من أن يجاهر أو يبين .

هذه اللغة يصارع بعضها بعضاً لكي تمتنع عن الكشف
والإفصاح ولكي تظل في الخفاء . وفي هذا الصراع تدخل اللغة
في دوامة تبدأ من خجل العيون عن النظر ، واحمرار الفم وابتك
اللفظ . ومن هذه الأفعال : الخجل والاحمرار والتهتك ، وهي
كلها ارتدادات نحو الداخل وتراجع عن المواجهة ، تأل
الكلمات كي تمتنع . والمنع هنا موجه ضد الكلمات نفسها .
فهو الفاعل والمفعول / الأمر والمأمور . ويتحقق حينئذ الاختفاء
لأنه رغبة ذاتية للغة . ومن ثم تصبح وظيفة الكلمات ليست
المجاهرة والإبانة ولكن (الإخفاء) ، ومن هنا صار (الدرب)
خفيا والكلمات (خفية) والمخاطبة غائبة . ولكنها مع غيابها

خروجاً سبقهم إليه الزمان والمكان ، وبذا تكتمل حلقة الخروج
والنفى والإلغاء . ويتوحد اللامكان - بعد ذلك - ليحتل مطلع
القصيدة ومن ثم يحاصر ولادتها ويلحق غمها . وإن كان
هيدجر يقول : « إن تاريخ الكلمات هو نفسه تاريخ
الوجود » (١٣) ، فإننا هنا نجد النص مواجهها باللاتاريخ ، ومن
ثم فإن الوجود في النص يتعرض للتهديد إذا ما كان بلا تاريخ
وليس من شأن (اللامكان) إذا سيطر أن يفتح باباً للتاريخ ،
وهذا عينه هو المأزق الذي تنفص عنه القصيدة وتنفضه وتعلن
عن القبح الذي يحاصر الجمال . فماذا يفعل النص - إذن - وقد
وقع في الحصار ؟

٣ - ٣

إذا كانت القصيدة تنفض القبح والزيف ، فإنها في الوقت
ذاته تتورط بالوقوع في مصيدة هذا الزيف . فاللامكان قد صار
هو مصدر الفعل والتصرف بعد أن تجسد وتحكم في مطلع
النص . ولذا فإن النص يتأزم منذ البداية وتتكشف من ذلك
علة عنوان القصيدة (وتنتحر النقوش .. أحيانا) . وكأننا -
إذن - أمام علية الانتحار وبعد إلغاء المكان وابتلاع الزمان لم يبق
سوى انتحار النص .

وهذا لا يحدث عن غفلة أو جهل ، بل إن النص يكشف
عن « عليم » لا يصرح بصفته ، وهذا ما نراه في التوشيح
المقابل لمقطع (اللابسون ثيابهم) حيث نقرأ :

قد كان من يمري
من بعدهم يدرى
بالدرب من فجر
لكنه يخفيه .

هناك إذن (درب) وهناك من يعرف هذا الدرب ، ولكنه
(يخفيه) ، وهو يخفيه لأن ذلك هو سر النص وروحه . ولابد
أن تكون الروح سرا ، ولو تم كشف ذلك وإظهاره لانتهى
النص عند المطلع مباشرة . ولكن عملية الإخفاء هي عملية
« الإنشاء » . ولن يكون النص إلا من هذه الوجهة ، وجهة
الإخفاء والإحصار وليس الكشف والإظهار .

من هنا يبدأ النص - إذن - ونبدأ الأسئلة . فما هو هذا
الدرب ؟ ومن هو ذلك الذي يدرى به ؟

تكلمت حيث ترددت في النص جملة (قلت وقلت وقلت) فهي تتكلم من الغياب ، والدرب يظهر من وراء الخفاء مثلاً أن الكلمات تفعل في الخفاء .

من هنا يصح أن نقول إن الأفعال في الغياب وفي الخفاء هي الأفعال المؤثرة والمتبعة لأن النص هنا تولد من رحم الخفاء والغياب .

وفي رحم الغياب التقى الشاعر معها ، وهو لم يلتق معها إلا بعد أن اكتشف أن السر في الخفاء ، ولم يحدث ذلك في قصيدة (رسوم على الحائط) لأنه توهم أن النطق المتمثل في جملة (وقلت) وتكرارها سوف ينتج عنه حضورها إليه ، ولذا ظل ينتظر هناك . ولم يحدث شيء في ذلك النص ، ولكنه جاء أخيراً كي يتعلم أن السر في الخفاء ، وقبل هذه الحكمة الشعرية وتقبل هذا الحل الشعري وآمن أن « الاختفاء » هو سر اللغة ومطلب الكلمات ، حينئذ التقى معها لقاء العاشقين :

أنا وأنت في غياه الحذر/ قالوا

عاشقين/ قد قُذِّ قلب كليهما من جذع

باسقة العواطف ، أصلها في العمق أما

لرعاها/ يعلو على أبصار من عرفوا/ وكل

العارفين

أما باسقة العواطف فهي التي قال عنها :

بأسدرة طالت

ونسمة طابت

حنث وما ارتابت

ميادة الأخصان

ولكن هذه لا يفصح عنها ولا تتكشف ، ذاك لأن سرها في اختفائها ، والشاعر يدرك ذلك . ولذا قال :

لا خير إن شاعت

في الأفق أو سارت

سيرتنا وزدادت

من حوّلها الأقوال

وهذه سر وحيد متفرد ، سر للشاعر وحده ، وهي سر لا شبيه له :

ممهورة قسمات وجه حبيبي

في كل رفة جفن أنثى

هبر أن توحد النظرات

بفردها ويجعلها بلا شبه

ولاند ..

مهما يكن فهين من خفر أو استحيا

فلا .. لا يرتقين .

ما مثلها حلت

في الأرض ما مرت

وبعد ما ولدت

تلك التي ترقى .

هذه هي صاحبة السر التي لما نزل في الغياب والاختفاء ولكن صفاتها تتكشف لنا واحدة تلو أخرى فهي :

أ - باسقة العواطف .

ب - سدرة طالت .

ج - أصلها في العمق .

د - فرعها يعلو على أبصار من عرفوا وكل العارفين .

هـ - توحد النظرات بفردها ويجعلها بلا شبه ولاند .

هذه العميقة من جهة والباسقة العالية من جهة أخرى ، هي سدرة طالت ، تتشابه مع غيرها من الإناث من خلال قسمات وجهها الممهورة في جفونين ، إلا أن لها نظرات تفردها وتميزها وتكسر التشابه وتلغيه ، فتمعن حينئذ في الاختفاء لأن الصفات ما إن تبدأ بالتدليل والإشارة إليها حتى تراجع عن التشبيه وتشرع بوصفها بالاختلاف والتفرد . وبذا فإننا لن نستدل عليها بأدواتنا نحن إلا إن قرر الشاعر الكشف عنها .

هنا دخل الشاعر في السر وتغلغل فيه فامتلكه وصار فيه ومنه ، وقد عرف (الدرب) ولكنه مازال (يخفيه) ، وسيظل النص مبادم في الخفاء . ولكن هل سيستمر الشاعر ويصبر على لعبته الإبداعية هذه ؟ .

يأتى الشاعر في المقطع الثالث والعشرين وكأنه قد فرح بالسر فرحاً بلغ غايته ، وحينما بلغ الغاية أخذ يتجاوز حده ، ويطل برأسه نحو عالم المادة المكشوف ، وراح يعلن عن ضيقه بالسر

المخفى ، وكعادة البشر في طبيعهم الحاد ورغبتهم بالإعلان عن
فرجتهم ذهب الشاعر ليعلن أولا ضيقه وفراغ صبره وضجره
من تحمل السر على عاتقه فقال :

ضائق بنا الساعات
لا ظل لا واحات
والرمل في الواحات
تمشى على الأربع

هذه الحياة الخاصة بينه وبين السر المخفى تحولت إلى عبء
يضيق منه الشاعر ، فقرر في المقطع الرابع والعشرين أن
يكشف سره وأن يعلن :

أحبيبي .. أحبيبي .. قلنا معا : إنا نحب
فاوهرت كلمتنا كل الصدور
قلنا .. نحب فاوهرت كلمتنا
قلنا .. نحب فاوهرت ..
قلنا .. نحب
قلنا بروح لا يلين .

هاه . لقد باح الشاعر ومحبوته وأعلننا كشف المغطى وفصحنا
السر . ولكننا نصرف من بداية النص أن الذي يكشف عنه
ويفصح هو الزيف والقيح ، أما الحب فهو يغطى مثلها تغطى
الكلمات بعضها على بعض . واللغة تسعى إلى إخفاء نفسها
وإخفاء الحب . وفي المقابل تأخذ بالكشف عن القبح
والزيف . ولكننا هنا نجد أن الحبيبتين (الشاعر والقصيدة)
يقدمان على فضح السر وإعلانه . ولذا فإنهما يقتزمان إثما جللا
في حق نفسيهما .

ومن يفعل ذلك فلا بد له من عقاب يعاقب به نفسه . وقد
جاء العقاب الذاتي في المقطع الأخير حيث نقرأ :

طفنا نردد حاليين .. وكان يحدونا اليقين
وخطى رموش العين تكبوني طريق
السادسين / ويقطع الوقت السجى
بالمناشير المريبة / تعصف الريح

السيطرة .. بالشار على الوجوه .. وعلى
الجبين .

عدنا مع الأحلام
نسترجع الأفلام
ونقذف الأفلام
ونمزق الأوراق

خرجوا من الحلم إلى اليقين . ومثل أى حلم ينتهى حينما
يتحقق . والحلم إذا صار يقينا ينتهى ونشرع في البحث عن
حلم غيره . وانتهى حلم القصيدة بتحوله إلى يقين . وانتهى
سرهما بإعلان هذا السر . وهنا جاءتهم الريح السليطة لتدخلهم
في إمرة (اللامكان) ، وها هي شهرزاد تنطق بالسر وتكشف
عنه ويقتلها شهريار إذ لم يعد لديها سر يجرى وراءه .
وهنا يقذف السادرون أفلامهم ومزقون أوراقهم :

ونقذف الأفلام
ونمزق الأوراق

هذه الأفلام والأوراق هي مادة النص المنقوش ، تلك المادة
التي انكشفت بوصفها نقشا أو نقوشا مفضوحة ، ولذا فإنها
تنتحر جزاء وفاقا لما اقترفته ضد نفسها من « خطيئة » تكفيرها
بالانتحار الذي حان حينه . وهذه هي الأحيان التي تنتحر فيها
النقوش حينما تفصح السر وتفصح عن الاختفاء ، وكما يقول
جوته :

على الشاعر أخيرا
أن يكره من الأشياء كثيرا
فلا يدع من القبح فتلا
يخيا إلى جوار الجميل .

أما إن عاش القبيح إلى جوار الجميل ، فإن الجميل سوف
يضيع وينتهى ويتلاشى .

ومن هنا فإن قصيدة الحميديين هذه تعلن الحرب على حالة
الانكسار الداخلي ، حينما ينكسر النص ويضعف أمام الإغراء
الحسى ويريق الكشف والإعلان فيفضح سره ، بينما دوره هو

الزيف وفي سطوة اللامكان . يتنحر ليذهب إلى المكان وإلى الزمان ، وإلى اللابسين ثيابهم ليس بدون إشارة أو رغبة ، ولكن مع الإشارة والرغبة حيث الجمال فوق القبح والحلم فوق الزيف ، وتكون اللغة صوتاً يفعل ويتج . فإذا لم يكن الصوت فليكن الموت . وهذه أجمل وأقصى ما عاشه شاعر : لا جواب .

في فضح القبح والزيف - كما في مطلع النص - مع الاحتفاظ بحقه في التسامى والتعالى . وإلا فإن سمو السمو وعلو الاعتلاء هو في أن تنتحر النقوش ، ليكون انتحارها لغة للغة وسرا للسر يفضح القبح من جهة ، وينقل النص إلى عالم آخر أسنى وأرقى من عالم المادة ذي البريق والزيف . والانتحار هنا يكون انتصاراً ذاتياً للنص الذي يربأ بجوهره عن البقاء في

الهوامش

- ١ - سعد الحميدين : وتنتحر النقوش . . أحيانا ، دار شعر ، القاهرة ١٩٩١ م .
- ٢ - أحمد مطر : لآلئ ٣ ص ٤٨ .
- ٣ - نزار قباني : الكبريت في يدي ، ص ٧ . منشورات قباني ، بيروت ١٩٩٠ م .
- ٤ - أدونيس : الحصار ٧٩ .
- ٥ - حمزة شحاتة : رفات عقل ، جمعه وعبد الحميد مشخص . نهضة ، جدة ١٩٨٠ م .
- ٦ - الاختلاف والمحاكاة مفهومان نقديان تم استقراؤهما عن النقد العربي ، ولقد وضعت في ذلك كتاباً بهذا العنوان سوف يصدر قريباً إن شاء الله .
- ٧ - عن يائوس ومفهوم « أفق التوقع » انظر :

P. Rice and P. Waugh (ed): *Modern Literary Theory* 83-90. Edward Arnold- London 1989.

R. C. Holub: *Reception Theory* 53-82. *New Accents*. Methuen London and New York. 1984.

- ٨ - عن السياق الأكبر والأصغر انظر : عبد الله الغذامي : الموقف من الحداثة ومسائل أخرى ص ٩٠ جدة ١٩٨٧ م .
- ٩ - أحمد كمال زكي : شعراء السمو المعاصرون ، التاريخ والواقع ص ١٦ ، دار العلوم ، الرياض ١٩٨٣ م .
- ١٠ - سعد الحميدين : رسوم على الحائط ، ص ١٠١ ، دار الوطن ، الرياض ١٩٧٧ م .
- ١١ - السابق ٤٥ .
- ١٢ - جوته : الديوان الشرقي للمؤلف الغربي ٧٣ ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ م .
- ١٣ - عن ذلك انظر : عبد الرحمن بدوي : مدخل جديد إلى الفلسفة ص ٢٦٢ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٧٩ م .
- ١٤ - الحميدين : رسوم على الحائط ٩٩ .

تجليات الشعرية

فى إشراقات رفعت سلام*

عبدالله السمطى

(مصر)

« إننا نفكر من داخل عالم يتكلم ، ونكلم من قبل
« مارلو بونى »
« الحروف أمة من الأمم .. مخاطبون ومكلفون »
« ابن عربى »

ذهنية ، وميتا - ذهنية ، بوصفه مشروعا إبداعيا - فمنحه حضوره الفيزيقي وبزوغه ، وتفتح له بالتالى رصيدا لا نهائيا لاحتمالات التأويل والتحليل ، مما يحيل دينامية الإبداع إلى دينامية التلقى والقراءة بانتقال النص من نسق مجرد ، معقول ، غائب إلى نسق مدرك ، معاين ، هو تجليه على ورقة الكتابة .. وحينئذ يمكننا أن نستشعره ، نستنطقه ، نقوله كما يقول الذات، الواقع، العالم .

من هنا سنحاول استقصاء بعض تجليات الشعرية فى (إشراقات رفعت سلام) ، على اعتبار أنها المكون الجوهرى للنص الشعرى ، وربما هى النص ذاته ، التى تقله من سياق النشر إلى سياق الشعر ، بتقنياتها التشكيلية المختلفة^(١) ،

.. تؤذن حركية النص الشعرى الحديث ، واستقصاؤه المتنامى ، الشاسع لغيبيات الدال ، وانبثاقات الكلام - بمفهومه السوسيرى - على حواف المخيلة الإبداعية ، تؤذن بانفتاحه على فضاءات تقنية ، وتجليات جمالية توغل فى الرصد والتوصيف والتتبع ، والمغامرة ، والنقض والبناء والخلخلة وإضاءة الدجنة الأزلية للغياب والمحال والآخر ، واكتشاف ما ليس بكائن مما ينور أسئلة الذات وشكوكها ، ويريق كوامنها - ولو إبداعيا - وعذابها على شفرة الكتابة .. ومن البدهى أن هذا النص لا يصل إلى ذروة تجليه وسطوعه إلا عبر مروره بتشكلات

* إشراقات رفعت سلام ، الطبعة الأولى - الهيئة المصرية العامة للكتاب

- ١٩٩٢ .

— وعمل المستوى الدلالي يبرز بدهاءه اقتناصه التعبيري ، في آنية الوسط (منتصف الوقت) ويمكن ترسيمها كالتالي :

ما قبل → منتصف الوقت ← ما بعد

ماضي → حاضر ← ماضي ؟؟

كذلك - كما سيوضح لنا - فإنه يعبر عن دلالات ثلاث خلال استكناه خرائطها وركامها هي الذات ، واللغة ، والواقع .

ومن الجلي أن اصطفااء الشاعر برناجه الشكل - البنائي هذا ينم عن رغبة هيمة في المغايرة والتمايز ، ونزوع حدائش في تنوير الرؤية الشعرية وابتكار نصية جديدة متميزة ، مختلفة عن الحدود المعيارية المألوفة لشكل النص وبنائه ، وهو ما يسميه جبرار جينيت بـ « التعدد النصي » ، حيث ينقطع النص بشكله وأبنيته عما يوازيه أو يحايطه من نصوص أخرى .

إن رفعت سلام في هذه الإشراقات لا يقدم لنا نصا شعريا يسط لنا دلالاته فنقتنصها ، ثم ينكفيء على ذاته بعد ذلك ، بل يقدم لنا نصا شعريا مفتوحا يبدخ لكل احتمالات الدلالة والتأويل ، من هنا فإنه يقفنا بدءا - وبدهشنا - على إيلاء سريان اللا شعور وانسراجه في النص الطاقة الكبرى للتلقى والقراءة ، فهو يستبطن ذاته بطريقة محايدة لا يتدخل فيها الوعي إلا بمقدار ، بينما يشرع للوعي رواقا دلاليا خاليا من التنظيم ، مفعما بالفوضى والغموض وتناسل الأضداد وتلاقح الهباء والفراغ وسدم الوحشة ، وغابات العتمة المتكسرة ، بحيث إننا لا نستطيع القبض على أطراف النص بسهولة ، فهو - في زمن الكتابة - يحمي بلا هدف حسبا تأخذه الذاكرة ويقوده اللا شعور ، ونقط الإضاءة الثابتة في سياق النص تتبدى في أن الخطاب الشعري في مجمله يتخاصر حول بعض الدوال المشفرة التي تتكرر باطراد غير منتظم في نمط سريالي يجد مراحة في ظل تيار الوعي حيننا ودلالته تحت أفياء الشعرية أحيانا أخرى .

ويعتمد السياق الشعري في الإشراقات - بنسقتها الثلاثي - في حركة طي ونشر ، فتح وخلق ، تأزم وانفراج ، تقديم وتأخير ، إرجاء وإشباع ، مما يفضي إلى ربكة دلالية منظمة ، تفصح عن إيهامها ، عن جرثومة الغياب ، بدهشتها ، وفجاعتها ، وتأييدها على الوقوع في شرك التأويل النهائي ، ومن هنا يمكننا أن نكمل العائد الدلالي لهذا البناء بحيث تقضي

وباقتناص مفرداته من جسد اللغة بتحريكه وخلخلته ومراوغته والانحراف عن طبيعة هذا الجسد المحايدة ، دون أن ينفصل هذا النص عن مداره الدلالي الثابت إلا بما في هذا النص من دلالات متحولة ، مشفرة ، وذلك لأن النص - كما يرى كمال أبو ديب - « هو في آن واحد تجسد لغوي لكائن ، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب ، أي أنه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب ، لا في كليته وحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية أيضا ، وما هو حضور هو تحديد علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلا في تجسدها اللغوي ، لأنها لا تفصح ولا تنكشف إلا عبر هذا التجسد » (٢) . إذن ، فإن ما يحفزنا في هذه القراءة العجلى هو محاولة استبيان الشعرية وطرق تواردها بتقنياتها المتعددة الخصيصة ، واستشراف أفق الإشراقات وتفنيد ما تعلق شعرا بها ، والكشف عن عائد الدلالة فيها ، وتنويرها ، وتخصيبها أيضا .

- ١ -

هل يحدد الشكل وبنائه مسارات التعبير التي يسلكها النص ؟ بمعنى آخر ، هل تختلف دلالة الشعرية طبقا لشكل النص (٣) ؟ بهذا الهاجس الأول نحاول أن نحدد البادئة الأولى التي تنتابنا لدى مطالعتنا للإشراقات ، وهي اصطفااء الشكل ومغايرة بنائه ، ويتبدى ذلك في تقسيم الديوان إلى نسق ثلاثي يتمثل في جميع أشكاله البنائية والدلالية أيضا ، وسنفصل ذلك لاحقا ، وذلك كما يلي :

— تتكون الإشراقات من ثلاثة عناوين رئيسية :

— إشرافة المروق (مراودة - مراوغة - مراوحة - مكابدة) .

— إشرافة السفر .

— إشرافة الغياب .

— التشكيل الطباعي لصفحات الديوان يتكون من : متن النص ، والمقاطع البارزة داخل المتن ، وهامش النص على يمين أو يسار الصفحة .

— يتوجه الخطاب الشعري في الإشراقات إلى ثلاثة مخاطبين : أنا (هو) - أنت (هي) - أنتم (هم) .

هاشم (١) شعري	المتن (سياق نثري)
هاشم (٢) شعري	داخل المتن (سياق شعري)
هاشم (٣) الخ.	المتن (سياق نثري)

ويقطف الشاعر كلمة لها دلالتها المؤثرة في السياق الشعري كله ، من سياق المتن فيتمققها ، ويستبطنها في الهامش ، وهكذا حتى نهاية الديوان .

وتتمثل الشعرية في (إشراقات رفعت سلام) في اصطفاة الشكل وبنائه - كما أوضحت سالفاً - ومحاولة العبور إلى أنساقه وتحليلنا لشبكته العلائقية تفضي بنا إلى اقتطاف بعض المغولات الوصفية والسيمائية التي توقفنا على شعرته ، والتي أسفرت بعد مطالعتنا للديوان عن إضاءات عدة ، هي نعمة الخطاب الشعري ، والتضاد والانحراف والثناء ، بالإضافة إلى بعض الإيقاعات الشعرية الجزئية التي تتضام لتكون وحدة شعرية بارقة في نصوص الديوان . وسنحاول رصد هذه الإضاءات بشيء من التفصيل .

- ٢ -

ثمة إيهام بـ « الشعري » يتلبس الشاعر ، أي شاعر ، عند كتابته نصه ، إذ تداعى له على الفور الصور المنمقة ، والدوال التي تنم عن الشعرية بمجموعها الرومانسي البرناسي المألوف ، بما يوطد سلطه الإيهام ويصنع مسافة وحاجزا ما بين الشاعر وكلامه ، ولا يحيل التجربة إلى تجربة حميمة لصيقة بذاته بل إلى تجربة جمالية ، عامة ، مشتركة ، هذا ما نلمحه في الأغلب في نصوص ما قبل السبعينيات^(١) ، أما لدى الشاعر السبعيني فقد تم كسر هذا الإيهام وهذا الحاجز تماما بتعمية الخطاب الشعري

الإشراق الأولى (المروق) إلى الثانية وهي (السفر) الغياب المؤقت ، إلى الثالثة (الغياب) النهائي ، وتتكشف لنا عن ذلك بعض الملاحظات الأولية يمكن إجمالها في نقطتين :

أولاهما : أن إشراق « المروق » تتضمن أربعة أقسام بعناوين مختلفة تجمعها صبغة المفاعلة التي تنم عن المشاركة بين طرفين (الشاعر - العالم) ، أو (الداخل - الخارج) ، وهذه العناوين الأربعة ذاتها تنقسم إلى قسمين (مراودة - مراوغة) وهما يعبران عن فعل تضامني (مع) لا خروج فيه ، فالشاعر مثله مثل الآخرين تقع عليه الأحداث ، يتطامن مع السائد . وفي القسم الثاني (مراوحة - مكابدة) يبدأ المروق السافر والخروج الثائر المتوثب ويشكل موقف (ضد) والصراع مع الآخر .

ثانيتهما : في إشراق السفر ، وهي التي تتوسط إشراقتي (المروق والغياب) في الديوان ، تمثل منتصفه الدلالي ، تأل بدون عناوين فرعية ، وكأنه لا يريد أن يتوقف من أول السياق إلى آخره ، والسفر في الكلام ، البوح ، الحلم^(٢) . أما في إشراق الغياب ، فبضع لها عناوين حروف مختلفة دالة ، أو الحرف الأول - غالبا - من النص . وآخر نص يضع له عنوانه بآخر حرف من حروف الأبجدية كأنه ينهى به أبجدية إشراقاته .

وقبل أن تنتقل إلى تحليل الشعرية في الإشراقات ، يحسن بنا أن نشير إلى اختلاف الأداء بين نسق البناء ونسق السياق الشعري ، حيث البناء منظم ، واع ، واقعي ، ذهني ، فيما يبدو لنا . أما السياق الشعري (الخطاب) فهو متوتر ، مخمل ، فوضوي ، لا واع ، ذاتي ، حالم . ويحسن بنا أن نضع رسما لشكل الصفحة ليرى القارئ كيف يتوارد الشكل الشعري وكيف يصنع الشاعر موازاة بين النثري والشعري في الإشراقات ، إذ تتشكل الصفحة من ثلاثة « خطابات » .

المتن ← سياق نثري

داخل المتن ← سياق شعري

(المقاطع البارزة طباعيا)

هاشم المتن ← شعري

وقوس قزح الذي يمتد بين أثناء النساء وامضوا إلى النهر
اتبعوه شمالا شمالا إلى البحر ، لا تلتفتوا للخلف أماما إلى
صاعقة تغزل الصوف على جدار الموج ، أو ترسم الخوف
خروفا أخرق الخطوط بخترق الحلاء إلى خريف من
خرافات خبيء في حواش الخمر بخترق الخدبة خرقه من
خروج لا تترحم في المدخل الخالي ، ادخلو خفافا واخلعوا
خفافكم خيرا لكم » (الديوان ، ص ٥٤)

وهو بهذا ، بسلطته الشعرية ، يحيل الخطاب إلى خطاب أمر
ناه ، لا يهجو الواقع ، بل يرثيه ، رغم ما يبدو على السطح من
سباب ، وضغائن تغز الصدور ، يرثيه في سخرية جارحة
لاستنامة هذا الواقع ودعته ، واستكانته التي جعلته من الخوف
« كخروف أخرق الخطوط » توجهه السلطة أن شاءت ،
ولا يرثي الشاعر هذا الواقع فحسب بل يرثي ذاته في خطاب
فظ لا يدعيه شاعر لنفسه ، ويقرن ذاته بالواقع ، انكساره
وخوائه وفراغه : « ها أنا على الخازوق محطوط ، بموطئ
الجلبان والغلمان والطبول الزارقة » ، لكنه يحاول - رغم
ذلك - ابتكار الدلالة الكلية للخطاب عبر الالتفات والتجريد
للمخاطبين الثلاثة (أنا - أنت - أنتم) وتواردهم باطراد في
سياق المتن النصي من خلال هذه الخلخلة والتوتر وهم
جاهزية الخطاب وسكونيته بتوسيع دائرته لتشمل كافة
المتناقضات ، نزوعا للوصول إلى الآخر (الحلم - المشال)
والاتحاد به . وهو بهذا يجدد كلماته ويشفرها في نهاية الأمر بغية
توصيل رؤية كلية للعالم الشعري الرحيب . والشاعر - كما
يقول جون كوهين - « لا يترك نفسه لكي تحمله الكلمات ،
إنه يتحدث عن حقيقة ليست خالية من المعنى إلا في نظر القانون
الموضوعي . وهي ينبغي أن تكون كذلك في نظره لكي يترك
المكان لقانون آخر »^(١) . وهذا ما فعله الشاعر رفعت سلام في
تأسيسه نصه وقانونه الشعري الخصوصي .

- ٣ -

نحاول الآن تحديد مناطق الشعرية الخصيبية في
(الإشراقات) ، وذلك عبر تحليلنا بعض التجليات التي
تنحرف بالنص عن نظام اللغة وتقو به حساسية التشفير

(الملتكى) وإسقاط تعاليه وعصمته واقتناص التجربة كما هي
بلغتها وواقعها بسهولة ومفاوزها . لم يعد الخطاب هنا مستأنسا
أو متوقعا أو محاطا بهالة « الشعرى » بل أصبح خطاسا حادا
جارحا مفصحا عما يجر بالذات ومفتتا جرثومة الواقع ، معريا
لها إلى أبعد الحدود بالتعبير عما كان النص الشعري يأنف من
ذكره من محرقات ، أو يراوغ ويلتف من حوله (الجنس ،
الشعبي ، السياسي ، الديني - مثلا) محررا الشعرية من عناء
البحث والتعبير عن (موضوع) إلى عناء استشعار (الذات)
والإصغاء إلى نبضها الداخلي المتوتر . وتأسيسا على ذلك فإن
رفعت سلام يمنحنا هذا النص بتسميته « إشراقات » بما فيها من
إيجاء صوفي . إنه يعبر فيها عن مواجهته الخاصة جدا ، عن
بشارته الإبداعية ، وينقل الخطاب من ذاته إلى الواقع إلى ذاته
تارة أخرى في شبق تعبيري محوم ، راصدا سطوح العالم
(الذات - الواقع) مستطنا أغوارهما ، وهو في هذا ، في
خطابه الشعري ، لا يوارى سوء الواقع بتعبير غير مباشر أو
رمزي إشاري ، بل إنه ينقله كما هو ليصنع المفارقة الحادة
الجارحة ، ويكسر الإيهام بالشعري وكلامه نازعا ورقة التوت
الأخيرة عن جسد الكون ، يقول في مراوغة :

« هكذا أجيتكم عاريا بلا نبوءة ولا شهادة ، ولا رسالة
تدهي قداسة ما كما يدهي الشمرء عادة أو تدهون ، هكذا
أجيتكم رصاصة أو مخبأة أو فضيحة وأسمى نفسي انتهاكا
والوطن مستنقعا والبحر قبرة وأنتم القطة ، لي أن أجريه
هاريا من الصفات والخزجلات والتواطؤات ومن نفسي »
(الديوان ، ص ١٣) .

هكذا ، طبقا لهذا الاعتراف ، يمضي السياق الشعري في
خطاباته التي تنتهك المحرم وتستقطر المخبوء في الذاكرة ،
والمعاني المحجوب ، والمكبوت ، في لغة تقتنص حدثا يهدم
المقدس وتعريته . من هنا فإنه يتوجه بالخطاب للآخر بكل
الصيغ المشروعة وغير المشروعة ، التراثية والحداثية ، بالكلام
العادي المألوف والكلام الصارخ الزاعق ، يقول مثلا :

« وأتوم في القبيلة خطيبا . هي القيامة فقوموا وقولوا على
أطراف أصابعكم ، يا أولاد الكلب وغنوا في صمت للرب

ففى (مراودة) مثلا وهى النص الأول بالديوان نراه يكرر عبارات مشفرة أكثر من مرة نحو ثلاث مرات أبرزها :

- طيور الأسى والبكاء .
- أنتصب فى منتصف الوقت عمودها صارخا فى البرية . لا .
- وأنا قتيل مشاع لاشبكات الجنون .
- طيور النسيان .
- تسرقين الأزرق .

وهذه العبارات تتكرر بعد ذلك بشدة فى الديوان معبرة عن إيقاع الذاكرة وإيقاع النداهى والنسيان ، التداخى الحر غير المنضبط الذى يتحدث ويحس عن كل شئ فى كل شئ ، ولكن ما يضبطه دلاليها هو أن التجربة كلها شقية ، تلتفت إلى الواقع العالم بضجيجه وصخبه دون أن تفقد جذرها الشبقى الجوهرى فى الخطاب مع الأنثى (المعشوقة) :

« ولم يوشوش المصغور لى أنها ظلت فى سرى طول اليوم
تدلى ساقها فى الماء ، تحدى فى الوقت الضائع تحلم بى وردة
أو شوكة نبتت فى سريرها بفتة فى اللحظة القاتلة فأخلع عن
وجهى القناع لأبدو جسداً وحشياً ينشر الرعب فى الوجوه
الراضية بتعاليم القبيلة فلا الألق يأخذ افتتاح المرأة الشقية
ولا المرأة تأخذ اشتعال الألق بالشهوات المرجاة ولا من يهدم
الحلح الفاصل بين الأبيض والأسود » (الديوان ص ١٥)

ويمثل الانحراف هنا فى إشارته اللغة الثرية للتعبير عن الواقع بلهجاته المتعددة وأحداثه المتغيرة . ولا حدود أو قداسة لهذه اللغة شعريا ، فهى تستخدم كما ذكرت كل الصبغ والأساليب المبسطة والمعقدة التراثية والحديثة ، الطقسية ، الشعائرية ، الأسطورية ، الدينية ، العلمية ، مما أنتج مزيجا لغويا مهجنا ، متعددا ، وخطابا شعريا متمايزا ، ويمثل أيضا فى تغيير المدلولات التى تواضع عليها الدال طوال سيرورته السوسيو - ثقافية وكسرهما فى سياقات مختلفة جعلها هما اعتادته وألفته .

ونقتطف دالين مشفرين يتكرران بشدة فى الإشرافات بوصفها عينة عشوائية تدلنا على تغير الدال بتغير السياقات ،

والترميز ، وقراءة المتن النصى الذى يأتى معبرا عن شعرية نثرنا ، نراه يرتكز بدءا على تشفير بعض الدوال والعبارات يكررها بين الحين والآخر . يسترجعها وينوع عليها ، ويتممها فى تداع حر مستمر غير منضبط ، يسترجعها ويضيف إليها إضافات دلالية جديدة طافرة ، ولو تذكرنا مقولة « المحكم والمتشابه » التأويلية وجدنا أنها تنطبق كل الانطباق على هذه الإشرافات ، ولو اقتطفنا المقطع الأول من الديوان - النص يتضح لنا أن الدوال والعبارات الواردة فيه هى تلخيص مكثف لما سيرد من انبثاقات شعرية وتنوعات دالة عليها يقول :

« ها أنت تسرقين النسيان ، وتسرकिन الذاكرة حادية
تناهشها طيور الأسى والبكاء ، فهل كانت حممة الموج
حلم أم العاصفة عصفت بالمصالحير الرملية فراودنا المدى
فعدونا بلا أقدام ليمحو الماء ما لم نتركه على الرمال ، لا
فها هو النسيان طائر يفر فى الفراغ المراوغ والذاكرة تعرى
ولا يجيب غير وجيب الجراح القديمة أو ما يحيط على حافة
القلب يلتقط الشهوة المطفأة فلا أملك الصراخ فى البرية ،
أيها الناس هاقتيل جنى مشاع لاشبكات الجنون وكان لى أن
أنتصب فى منتصف الوقت عمودها ولكنه باح بى لطيور الأسى
وأنت تسرقين ما يستر عرى الذاكرة ، تسرقين الأزرق
مضى . . » (الديوان ص ٧ ، ٨) .

فهذه الدوال والعبارات الواردة بالمقطع تتكرر بعد ذلك هى ذاتها أو بمتغيرات مختلفة ، ينوع عليها ويستكشف أخوارها فى سياق شعرى مستمر لا يصدده إلا المقاطع البارزة طباعيا التى يتحدث فيها الشاعر عن ذاته ، عن تجربته العاطفية الشقية ، عن جسد الأنثى ، عن حالة الشجن والعذاب النفسى ، ولذلك فإنه بعد أن ينقطع التعبير الذاتى داخل المتن يعود إلى المتن تارة أخرى مسترسلا فى نفس العبارات وفصائلها الدلالية المتوفرة متطرقا إلى تجارب أخرى مفتحة على الواقع ، الحياة وصخبها ، الكون ورهجه . وهذه الدوال والعبارات هى المفاتيح الأساسية فى الديوان . ويمثل أبرزها فى (النسيان - طائر النسيان - الذاكرة - العرى - طيور الأسى والبكاء - الخليل - العاصفة - البحر - الفراغ - الخواء - الهباء - الجراح - الشهوة - منتصف الوقت . . إلخ) .

السياق الثرى (متن النص) لا من السياق الشعرى (المقاطع البارزة داخل النص) فما دلالة ذلك ؟

سنحاول إحصائها ومجمعيها أن نجعل هذه الهواجس ونقتطف دلالتها ، حيث يبلغ عدد الهوامش بالديوان نحو مائة وثمانية عشر هامشا موزعة كالتالى :

- إشراق المروق ٤٧ .
- إشراق السفر ٣٧ .
- إشراق الغياب ٣٤ .

وهي كما نرى تتدرج من الأعلى إلى الأدنى ، فبدائية الديوان - (المروق) تؤسس للواقع وقاعدته تحدث عن الذات ودواعى مروقها وخروجها ، ثم (السفر) حيث الارتمال إلى الذات ، الحلم « افسحوا لى برهة حتى أنام الدهر أو بعضا فوقى ضيق وأنا شديد الاتساع » ثم (الغياب) والاتحاد فى دلالات ، والرصد المعجمى للكلمات المختارة للهوامش يبين لنا أنها تتدرج فى عدة دلالات يوضحها الجدول التالى :

الدال ودلالاته	المروق	السفر	الغياب	المجموع
الشيق	١١	٩	١١	٣١
الحلم	٩	٥	٣	١٧
السقوط	٦	٤	٦	١٦
الوقت	٤	٥	٤	١٣
النهوض	٤	٤	٤	١٢
الفراغ	٥	٣	٢	١٠
الذاكرة	٤	٣	-	٧
الصمت	٣	١	-	٤
الموت	-	١	٣	٤
الغياب	١	٢	١	٤
المجموع	٤٧	٣٧	٣٤	١١٨

ونكتفى هنا بإشراق المروق ، وهما « النسيان » و« المنتصف » سواء كان هذا المنتصف يصل بين شيئين يفرقان منتصف الليل أو البحر أو الوقت . . إلخ أو هو اللحظة الآنية ذاتها :

- ها أنت تسرقين النسيان وتتركين الذاكرة .
- ها هو النسيان طائر يفر فى الفراغ المراوغ
- لى أن أنتصب فى منتصف الوقت عموديا .
- أستعيد طائر النسيان .
- تحط رويدا . . فى سهوة النسيان .
- فرت من يدى طيور النسيان سدى .
- أطلق سهوة النسيان فى جسدى .
- تحط على قوس انتصاف البحر - على قوس انتصاف الوقت منتصب .
- أنتصب فى منتصف الميدان - أنبش رمل النسيان .
- الوقت يقطعنى نصفين - أضربهم بعصا فينشقون إلى نصفين .
- أنا بمنتصف الطريق المر منتصب - أنا بمنتصف اشتعال اللون منطفىء .
- لكنه انتصاف الليل - طرقات منتصف الليل - لا مجال للنسيان .
- يفلت من يدى النسيان .
- يسكن جسمى النسيان .
- يدركنى النسيان فأنسى .

ولاحاجة بنا للتدليل على تغير الدال بتغير السياق . فالنسيان يغدو شيئا ثميناً يسرق ، وطائرا يفر فى الفراغ ورملا ينبش به ، إن النسيان يأخذ دالا مشفرا رمزيا إلى تداعيات الذاكرة التى تنساق من حدس الشاعر . إنه فى منتصف الوقت يحاول أن يعيد للدوال فطرتها وبكارتها ، يعربها من مدلولاتها وقداستها حتى لو كانت شعرية ، يشفرها لتصبح لغته ، دواله الخصوصية (كالنسيان أيضا ، البحر ، الثيران ، الخيل ، الأزرق . . إلخ) . ومن هنا يصنع تميزه وفردته . وإذا عر لنا أن نستقصى هاجسا بأدائها فى الإشراقات ، وهو اختياره كلمات معينة من المتن والتنويع عليها فى الهامش ، ما هذه الكلمات ؟ وما وجه اختيارها ؟ وثمة هاجس آخر وهو أن هذه الكلمات منتقاة من

يتبين من استقراء الجدول تركيز الشاعر على دلالات الشبق ، بحيث يمكن القول إن الإشرافات ليست سوى لحظات تعبيرية عن العالم الواقع من خلال رؤية شبقية لا تفر ولا تمثّل في سياق شعري سيروري يتحول من الماضي إلى الحاضر إلى الماضي ملفنا وناكصا ، وهكذا . وثائق دلالات الشبق بنسبة كبيرة (٣١) هامشا يليه كل من الحلم والسقوط بنسبة متقاربة وكأنه يعبر عن انكسار الحلم وسقوطه في هاوية الواقع حتى يصل إلى ما يبدل على الغياب وهو الصمت / الموت . وثائق هذه الهوامش جمعدلات تكرر متساوية . ومن البين أن هذه الدلالات تعبر كلها عن خواء الواقع وسقوطه وانكسار الحلم في التوحد ، في الخلاص ، في الآن ، في الذات الشاعرة نفسها ، فالشاعر هنا يعبر من خلال اللحظة الآتية التي يزاوها (لحظة الشبق) يقطع أوقاتها الخصيبة بالتذكر والتداعي والاسترجاع ، عن الواقع ، العالم ، الشعر ، الوطن ، الرفقاء . إلخ . وهو حين يفعل ذلك بنخبر : الآن ، الذي هو منتصف الوقت ، أو الوسط بين الحظتين ، لحظة فائتة ولحظة قادمة ، أو آت مثالي ، أو غد حالم جميل ، بل تعبر عن ماض يشده ويجذبه إليه ، فيقبض على أطرافه تعبيريا .

— ٤ —

تتجاوز عدة ملامح أسلوبية في الإشرافات يوح الشاعر عبرها عن مكنوناته الجمالية . وترشح هذه المكنونات في تنوع هذه الملامح وتآلفها في النسق الشعري صانعة ميكانيكيا شعريا ، بوظيفتها خاصة . ومن أبرز هذه الملامح :

أ - استخدام ضمائر الإشارة ، وأدوات الاستفهام والتداع ، وأفعال الأمر والنهي والحال والصفة ، بكثرة ملفنة ، وذلك لأن خطاب النص مفتوح ، يخاطب الجميع في شعرية متعالية أمرة ، فوقية ، تحاول أن تمهد العالم وتعيد تأسيسه وابتكاره ، الشاعر يشير ، يتساءل ، ينادي ، يأمر ، ينهى لينم عن حيرته ، وفي الآن نفسه عن سلطته ، إنه يفقد العالم ، يتنبأ ، يستشرف ، يشرح بشفرة الحرف ، ويلاحظ على هذا الأسلوب أنه عند بدئه بالتداع يردف به (ها) التنبيه ، وعند بدئه بالسؤال (هل) يأتي دائما به (أم) الفخيم يقول :

وأيها الناس هاتيل جنثي مشاع لاشتباكات الجنون ،
وكان لي أن أنصب في منتصف الوقت عمودا ولكنه باع ب
لطبور الأسى ، وأنت تسرقين ما يستر عري الذاكرة ،
تسرقين الأزرق من فتعالوا شهدوا جارها أمهي فليس

سبجيء وقت للبكاء
سبجيء وقت لارتجال الصمت والنسيان
وقت لاهمار القلب منكسرا
شظايا من زجاج أو رصاص
في رصيف الموت
وقت لانفلاق نحو مملكة من الفيلان
والجان الأليف
يرذل للوحشة الوحشية الأولى
ووقت لاصطياد فراشة سوداء
لرت من يدي منذ الطفولة
نحو غابات بلا أسماء
سبجيء وقت للبكاء (الديوان ص ٥٣)

فالوقت القادم هو وقت لارتجال الصمت والنسيان ، إذ بقدر ما يحاول الشاعر أن يتذكر ينسى . ذكره للماضي وتحذره عنه إنما هو إمارة ، طمس له . يذكر ويسلو ، يعود إلى طفولة الوقت ، لاسطورته الأولى نحو غابات بلا أسماء ، يجردها من

البحر غير هريمى الرواغ بفلتنى لطفى فى دروب تفضى إلى
الصحراء وشبابيك مشرعة لن يحىء ، فهل كان جسدك
بحريا حتى يسكن اليود الذاكرة العارية أم كنت تراودينى
وتتفلتن منى إلى البحر فى اللحظة التى أهم فيها فلا تفلتن ،
(الديوان ، ص ٧ ، ٨) .

وصولجان من أرقى
نقول : كل صبوة صور
وكل صورة : صيف هصور
وغبمة من نزق
ثم نرمى فى دماي ماءها
ونمضى :
لبوة
من ورقى . (ص ٩٨)

فالملاحظ على هذا المقطع - مثلا - أن النداء باتى ويتلوه
المنادى (الناس) ثم أداة التنبية (ها) وكأن الناس فى غفلة ،
وتبتدى أفعال المضارعة والأمر وأسلوب الاستفهام (هل - أم)
وهو يتكرر فى نص الديوان بمعدلات كبيرة فالشاعر دائما فى حالة
تساؤل ، وهو منشطر بين اثنين : إما ، وإما ، فهو فى منتصف
السوق ، منتصف الاختيار ، ما قبل ، ما بعد ، هل كان
جسدك - أم كنت تراودينى ، وعلى امتداد النص نلمح هذه
التساؤلات . ومنها (هل تواتين .. أم العاصفة عصفت -
هل مرح مريب - أم ظل على وجهى يوج - فهل لى أن
أسميكم أم لا أسمى نفسى سكة للسالكين .. إلخ) ومن
الملاحظ أيضا أن الحال يتقدم دائما الجملة الفعلية ، وفى المقطع
السابق (عاريا أمضى) يقدم الحالة على الحدث ، يعطى بهذا
التقديم مجانية التساؤل عن الحالة (عاريا - مكتنبا - فرحا ..
إلخ) ثم يفند هذا العرى أو الانتساب أو الفرح بعد ذلك .

٢ - ها إن

حجر

تخطو الفصول على جسمى

وتنحدر

وتنحدر

وتند

حـ

د

ر . (ص ٩٨)

٣ - كلمة السر مسمى فاضحة فضيحة فضيحة مفضوحة
كومض خنجر يشق لحظة الهروب نصفين أصعد بينهما
صارخا -

يا ااا ارا (ص ٩٣)

- هيا فى صمت واحد ، اثنين ، ثلاثة لا ااا لا .
(ص ٩٩) .

٤ - لا يأخذن النعاس والنسيان السهل على سلم المساء
أسيرا كسيرا كسومة بلا سينين أو سلحفاة بلا رأس ،
سبيل سالك لا مستحيل واستدارة ساهق تسمى
فتسلب السؤال بلا سؤال ثم تسمى تستدير وتستدير
فأستبث بساحرات ليس يسمعن استغاثات فأمسح
سبلى المكسور ، أصرخ فى السباق سدى سماعى سدى
فيسرقن النعاس والنسيان على سلم المساء أسيرا
كسيرا . . . (ص ٩٣)

٥ - لا شرع بغير الآن وجه المياه الراكدة ، لأفراع مشرع
قبضة مضمومة أو منفرجة ، لا ضحكة أو صرخة أو
أنه أو نائمة فلترحل بدون (ص ٦٨) .

ب - التشكيل الصوتى بالكلمات والحروف ، سجعاً ،
وجناساً ، وتكراراً ، وتضاداً وتآزراً وإصانة ، والتشكيل
البصرى أيضا فى فضاء الصفحات . إذ بالإضافة إلى تشكيل
الصفحة بالنسق الثلاثى (المتن - داخل المتن - الهامش)
والتغاير بينها فى الشكل الطباعى ، حجم البنت ، فإنه أيضا
يترك مسافة بين بعض الكلمات (خاصة فى الهوامش) أو
يقطعها ويؤلف بينها (فى عمليات « كولاج » ، وهذه المسافة -
الفراغ والتقطيع ، والمؤلفة ، تدلنا على أن النص الشعرى لم
يعد ذا مجال زمنى ، بمثله الإلقاء ، بل أصبح ذا مجال مكانى ،
يفسح أشكاله لى تكتب العين إلى جانب اليد والأذن ،
ولتقتطف بعض المشاهد الدالة على ذلك :

١ - تبيح لى براحها

ترمى على هرائى عراها

نقول : كل شهوة ، هرش على ماء ،

٦ - اذهبوا في السكون

اذهبوا في الجنون

اذهبوا في البكاء

اذهبوا في النداء

اذهبوا في ارتجال الفضاء المرير

واذهبوا

برهة من حرير

واذهبوا

طلقة في الدفاع الأخير . (ص ٦٩) .

٧ - دحون على أنام قليلا من الورد والسنبان

فلنتقى على حافة الجرف نرجل الرقصة الأخيرة

نفتعل السنبان لحظة من الفراغ

الدائري

ونقفز (٧٥) .

المألوفة كما في المشهدين (٢ ، ٣) . أما الإصانة فتتبدى في تكرار حرف السين كما في مشهد (٤) . وهو دليل على مهارة الصانع وثرثاء المصنوع وجماله ، وليست هذه الإصانة تنافس مع المقامات أو تنافس صوفيا كما يتوارد إلى ذهن البعض ، بل إنها تنوع على جرس اللغة وإيقاعها الموسيقي ، إنها تنافس مع اللغة ذاتها بزخما الإيقاعي التشكيل المدهش .

ج - الانكفاء على بعض تقنيات القص الحديثة كالاسترجاع والتذكر ، وإعطاء السرد نبرته الاستكشافية البارزة التي تقدم أو تؤخر في الأحداث وتسلسلها . والأحداث هنا شعرية بالطبع ، يستدعيها الشاعر غير مرة ، ويفندها في لغة متعددة المستويات ، كما أشرت ، يلتفت فيها أحيانا ويجرد ، يشير إلى « أنه » أو إلى المحبوبة أو إلى الرفاق أو إلى المجتمع عموما يقول مثلا :

.. لست شاهدا أو شهيدا لكها الثرثرة الفاترة في زهرة
السنبان وفينكس والأنيلييه إلى أن قالت : سأنتظر على الحافة
في لحظة الصفر فكان لي أن أجىء صارخا بما لا يحىء الباطل
من بين يديه ولا من خلفه فأسمى النظام القائم مهزلة قائمة
والأحزاب العلنية استمناه حلقنا والأحزاب السرية استمناه
سريا وأنا حالة محل في لحظة التراق الحيط الأبيض عن الحيط
الأسود . (ص ١٧) .

تفصح الأشكال السبعة السابقة عن تقنية الكتابة الشعرية الحديثة التي لم تكف بتفجير اللغة العربية دلاليا ، بل أماطت اللشام عن طاقاتها المواردة في إيقاعية الكلمات وتشكلات الحروف وأصواتها المتناغمة ، فليس السجع والجناس والإصانة أشكالا زخرفية أو فيسفسائية أو حلية تزين النص وتوشيه ، كما يتوهم البعض ، وليست أشكالا هندسية مجموجة كما يتوهم البعض الآخر ، بل إنها دليل فني ناصع على حرفية الشاعر ومهارته من جهة ، ودليل على الطاقة الجمالية والتشكيلية للمفردة العربية ، حرفيته في صنع الشعر وصياغته ومهارته في إثراء اللغة الشعرية بطاقات إيقاعية مكتنزة ، ومطمورة ..

ونرى في المشاهد السابقة توارد الجناسات (عرائي - عراءها/ صور - صورة ، هصور/ دمائي - ماءها ، أميرا - كسيرا/ فاضحة فضيحة فضاحة مفضوحة ، شراع - ذراع) والتضاد في مشهد (٥) وتكرار الفعل في مشهد (٦) كما نلاحظ الفراغ المتروك بين بعض الكلمات في مشهد (١) ووضع كلمة (نففز) وحدها في آخر السطر . كان الشاعر ينقل حركة الففز إلى حركة النص ذاته بصريا كما في مشهد (٧) كذلك نلاحظ التقطيع ومد حرف العلة إلى أربع حركات بالإضافة إلى حركاته

ويبدأ في سرد السياق الشعري - باعتبار أن النص - أي نص - لا يتخلل عن الفكرة الحكائية - ثم يصل إلى حالة تذكر - حكى (إلى أن قالت ..) فينتقل النص على الفور إلى حكاية الماضي ، ثم يلتفت إلى « أنه » (كان لي أن أجىء ..) ، وإلى وصف حالته وحالة الواقع المتقلبة ، ويتمدد هذا الأسلوب في بنية النص من حيث هو كل تمحدا واضحا ، جليا ، دالا في متن النص المتخذ شكل النثر . لكن الشاعر لا يقص بل ينشد ، ويشعر ، ولذلك فإنه يخلخل العبارات ، يقدمها ، يؤخرها ، يراوغ التراكيب السباقية في مباشرتها وغموضها ، يلغز حيناً ويبههم أحيانا فينقل العبارة من حضورها السياقي إلى مجازها الاستبدالي - إذا صح التعبير - إلى حيث الإيماء ، والإشارة ، والترميز .

د - تتجاوز بالنص بعض الأساليب الشعرية البارقة التي نقر في أبنيتها وتتمدد برهافة في أنساقه ، حيث يتم عبرها إنتاج الدلالة الشعرية وتوليدها وإخصابها . وتتمثل هذه الأساليب في التوصيف ، توصيف المشهد أو الحالة في كليتها بإيقاف إيقاع الزمن الشعري مؤقتا ليخلد الشاعر إلى التوصيف قليلا ، ثم العودة إلى هذا الإيقاع مرة أخرى ، ويصبح هذا التوصيف بمثابة بنية تصويرية صغيرة تلتصق وتدمج في بنية النص الشعري بوصفها كلاً .

الأسلوب ، أو هذا التركيب تكررارا فجاً في أغلب القصائد الحديثة ، فيسرى البحر نارا والنار قبرة والمطر خنجر .. إلخ . هذه التسميات التي تفتح للخيال فضاء الدلالية ومروقه غير المنضبط ، غير الدال ، لا على الشعرية ولا على الإبداع ، يقول رفعت سلام :

لي أن أسمى الألق : ثوبا ضيفا ، والكتابة ورطة والدولة
سيركا من الحواة والقنلة والانتخابات ملهاة والسكون سكينا
والجراند جيشا من الداعرات (ص ٧٣) .

وبالرغم من الفضاء الدلالي الذي يفتحه فعل (أسمى) بإعادة تسمية الأشياء من جديد ، تسمية شعرية ، فإنه قد يؤدي - وقد أدى فعلا - إلى الاجترار والتداعي والعبث بالدلالة ، وموازعة الألفاظ ، لا بإبداعها وشعرتها .

ويتصل بهذا أنسا نلاحظ على هذا النص ، وغيره من النصوص التجريبية ، أنها عندما تعرض للواقع تعرضا مباشرا فإنها تنكشف فنيا ، وتنهاوى شعريتها وتضل في أغلب الأحيان طريقها إلى قشابة التصوير الفني وجدنه ، بل تقع في تعبيرات فجّة مباشرة ، سطحية ، بتعمدها صنع تراكيب وأهية لاتعري الواقع ولا تنفذه رغم مراعاة هذا الواقع ومرارة وقائه .

يقول رفعت سلام مثلاً متحدثاً عن الانفتاح وعن الطائرات الأمريكية الغالبة وعن الواقع المريض في بعض التعبيرات : «عصر انفتاح الفخزين - أصفع الكلب على خده الأيسر بعد أن أدار الأيمن للطائرات الحربية الأمريكية - تبرعوا من مال الله لبيت الله فلسنم سوى حشرات بلهاء - هو وقت الخيانة والسرقة والمؤامرة والتسليق والكذب والكلام .. إلخ .. إلخ» () .

إن رؤية الشاعر التجريبي عموماً للواقع أصبحت رؤية إبداعية لغوية خاصة ، بمعنى أنه حين يستبطن ذاته ويتمعقها يحيل التجربة إلى تجربة لغوية تكتفى بالتشكيل والشعير وإنطاق الصورة ، مبتعداً عن ما يجسد الواقع ، مقتربا جدا من ذاته الشاعرة ، أما حين يتعرض للواقع فإنه يتعرض له من نظرة

أجساد تتدلى ، في الليل
ريح تصفق بابا بهفق
أجسادا متدلية ،
ليؤرجحها الليل
خطوات تركض في الحارات
وحس في أركان الليل
حممة ، ونشيج يخبو
والحرية ترصد خطو الليل
لا شيء جرى .

(ص ٢٠)

وتتمثل كذلك في التقسيم بتكرار الكلمات دون رابط دلالي سوى حضورها الدلالي العلامى فحسب (كقوله مثلاً : « وتطلعه إلى السكينة ، ثيرانا ، وصقورا / شبق / ويصعد في المنتصف : صليلا وصريرا / نصفان : نصف من ظلام باهر ، ونصف من نهار مستعار / كل هاوية لخطوط : طريق ، وكل موعد : سدى ، وكل طعنة : صديق .. إلخ) . ويتقصى الدال ليعطى غوالى طاقاته التي يستفطر الشاعر منها شعرية ويحفر بها نصه للمثول في رواق الشعرية (يقول مثلاً « طيور من رذاذ مارق ، طيور من أزيز غارب ، طيور من غبار البود ، تلعقني ، حيث يتقصى الدال (طيور) بعكراره في ثلاثة سياقات مختلفة (رذاذ ، أزيز ، غارب) ، ويرتكز الشاعر أيضا إلى أسلوب تركيبى جاهز للعبارة الشعرية ، نمطي مكرر وهو : « لي أن أفعل .. » ونراه يتكرر بين ثايا الدبوان بشكل سافر (لي أن أحصد الكلام بمنجل الوقت / لي أن أكتفى بالكلام / لي أن أجيء - صارخا - لي أن ألقط الحصى) وأحيانا يضم إلى « لي » الفعل « أسمى » فتحقق الجاهزية والنمطية إذ يتكرر هذا

تتقطعون) ، وتبلغ ذروة المعاندة في غياب وقت الخلاص نفسه (في ساعة لا تأتى في يوم لا يأتى ..) ، حتى الشاعر نفسه يصبح مسلوب الإرادة (لا فليس لى أن أقول لا وقت للبكاء ..) إن الشاعر يعبر عن انكساره ، عن الخواء ، عن العدمية ، عبث الحياة ، يعربها ، بزيفها وسقوطها ، يمضى دوغما التزام ، لا قداسة للأشياء ، لا شيء ، لا أحد ، لا مكان ، لا وقت . هكذا يمضى الديوان من بدئه لنهايته وقد أفضت به بنية النفى إلى بروز خمسة أشكال تظل منها النماذج التالية :

١ - (لا .. ولا ..)

- لا الأرض صهيون أو صهييل
- ولا صليبي يبرى على الأفق (ص ١٤)
- لا الموت يشبهى .. ولا اللغات (ص ٨٠)
- لا الدهر يكفى لى .. ولا يضيئ الكلام (ص ٥٨)
- لا الساء خرقى .. ولا التراب من أسمائى الحسى (ص ٨٢)

٢ - (لم .. ولم ..)

- لم أقل لها حدث لمعرك والنع أن
- مبحرى فهجرتى .. ولم تقل على رصيف
- الميناء والوقت سدى . (ص ١٤)

٣ - (لا ، ليست ، ولا)

- لا ليست الحسى الغرمزية
- ولا السعال الديكى . ولا
- لكنه الخواء العذب . (ص ٢٧)

٤ - (لم .. ل)

- لم أكن صخرا
- لينبت فوق أقدامى الصهيل .
- لم أكن قبرا
- ليهطل فوق أعضائى العويل (ص ٥٥) .

٥ - (لم .. لا ..)

- لم تكن بدرا قتيلا
- لا
- ولا فجرا وبيلا
- لا

فوقية متعالية ، لا يستطيع أن يتواصل معه . ومن هنا ، فإنه يكتفى بالإشارة غير التعمقة ، المباشرة ، غير المتغلغلة في لحم الواقع وأحداثه المواراة .

هـ - البنية المهيمنة على النص / الديوان هى بنية النفى ، ذلك لأن أغلب جمل النص منفية ، بل تكاد تكون كل جملة متضمنة للنفى ، وقد أثرت تأخير ذكر هذه البنية لأقف قليلا مع أشكالها ودلالاتها ، حيث يمكن لى القول بدءا إن النص / الديوان كله عبارة عن صرخة ضد ، صرخة حادة ثابتة ، منذرة بـ «لا» تشهرها أمام الذات ، أمام العالم ، أمام القبح والرداءة والتردى والانكسار والخواء ، ويأتى النفى فى الديوان مستخدما كافة أدوات النفى (لا - لم - لن - ليس - دوغما - ما) . ولتختطف مشهدا عشوائيا للدلالة على سريان النفى وتغلغله فى نسج النص يقول :

لست فارسا يشق له الفبار ، ولكنه السأم والرغبة فى
التبرير سدى بعد أن انقطع الخط الأبيض وانفلت الأسود
منى وخدعى قوس قزح ، وما كتبت مرثية للممر الكتيب
غير وجهى الصاعد من بين الأنقاض والترائب ، أنشر الشر
وأمنى فى الشوارع الموحشة منشدا نشيدا عذيبا دوغما
التزام ، ولا أنشد هزاء قزحيا لا يمنحه يود البحر وأزيز
وسائل المواصلات فى ليل مصر الجديدة وشعرة معاوية
لا تريد أن تنقطع ولا أنتم تتقطعون فكيف لا يراود البكاء
حينها ضاعت فى زحام الفوضى الجميلة دون أن يوشوش
العصفور لى أنها ظلت فى سربرى حتى المساء ، لا فليس لى
أن أقول لا وقت للبكاء وانفلاتة الأشياء من بدى تعيدن إلى
انطفاء الموعد المضروب فى ساعة لا تأتى فى يوم لا يأتى فى شهر
لا يأتى فى سنة لا تأتى فى عمر يأتى مذهورا ليفر كارتب يرى
إلى الأحراش الوهرة فى رعب لا يأتى إلا فى الفقرة الأخيرة ،
(ص ١٧ ، ١٨) .

وبالنظر إلى هذا المقطع ، نجد أنه يتضمن عدة أدوات للنفى (هى : ليس - ما - دون - لا) تتكرر فى عبارات المقطع وتتخلله ، بحيث تصبح كلها - دلاليا - منفية ، تدل على انكسار الشاعر وسأمة ، ومعاندة الواقع له باستحالة أحلامه ورؤاه (شعرة معاوية لا تريد أن تنقطع ولا أنتم

وتنتشر هذه الأشكال في النص مجلية معنى الرفض ، ومعنى الانكسار أيضا ، محققة المعنى الدلالي الكل في ضياع الذات الشاعرة ، ونفى الحلم . وإذا كان الشكل الأول متكررا في شعر الحدائث عموما ، فإنه يعطى للتوقع قدرا ما لإكمال الكلام وإشباعه . ومن الممكن أن أسميه « التعليق الدلالي » ، حيث يعلق الشاعر المعنى الآخر بالمعنى الأول ، وتصل واد العطف بين المعنيين . أما بقية الأشكال فلإنها قد تفتح السياق لتوارد النفي غير المنقطع وتواتره فتحا مطلنا بالنفي والتعليل ، كما في الشكل (٤) ، أو بتأكيد النفي كما في الشكل (٥) . هكذا نسبح الدلالة الشعرية في سياق منفي لا نهائي لا يجده إلا وعى الشاعر بحركته المتنامية ، ووظيفة توارده في النص . وتتضام هذه الملامح الأسلوبية لتشكيل البنية الأساسية التي يتكى عليها النص وينهض على أنساقها الجمالية المتعددة ، محددا شعرته ودلالته الإبداعية الخصوصية .

- ٥ -

تناصا ، يتركز الديوان في معظمه على تناص الجملة الشعرية التناص الداخلي بتكرار العبارات المشفرة ، وتكرار بعض الكلمات التي لها دلالتها الخاصة بشعر رفعت سلام والواردة في ديوانه السابق (وردة الفوضى الجميلة) كالثيران الليلية ، ومحمة الخيل ، ومتنصف الوقت . . إلخ ، أو التناص الخارجي الوافد إلى ذاكرة النص ، حيث يستدعي الشاعر نصا غائبا يعضد به بنية نصه الحاضر ، فهو يقتبس ويحور ويتحاور ويتضاد مع النص المستدعى ، بحيث يبه في سياقه الجديد طاقات دلالية خصبة وينفتح به على آفاق تصويرية مدهشة . وتعدد أنواع « التناص » في الإشرافات لتشمل الأسطورة والحكايا الشعبية القديمة والفولكلور ، والدين ، والشخصيات التراثية والمعاصرة ، والشعر العربي القديم والأثر النثرى المتواتر والعبارات التراثية . ويحسن بنا - في هذا المقام - أن نفع على طرف تحليل لبعض أنواع التناص في الإشرافات وكيفية صياغتها في النص وفاعليتها في التشكيل الجمالي للنص الشعري ، ولنفقتطف بعض المشاهد الدالة على ذلك :

١ - « حينما تنقطع شجرة معاوية بغثة فلا يتبقى غير أن أكتب
أهجية للعمر الكئيب موشاة بحوشى الكلام ومهجور
الأنفاظ وسقط متاع الصمراء الصعاليك ومن لف
لفهم ، وأنابط شرا أصنع به وجه العالم وقضاء بلا
التمال أو مداراة وأستدير فأبكي قلة حيلى وضعفى
وهوانى على الناس جميعا دون استثناء ، فلست نبيها ،
لكها قالت سأنتظر على الحافة في الساعة القرمزية
أنبش رمل النسيان عن أحجار الذكرى فأنا جائعة
وأنت شهى ، والوقت يقطعني نصفين ، نصف إلى
الماء ونصف إلى الصحراء ذلك أنك أب لليتيم وزوج
لسلاملة وأخ للمهجورة ودفنار من لا أم له أو
دفنار . . . » (ص ١٨) .

٢ - « . . وأدق ولا من ؟ وأدق أدق ووجهك صوب البحر
كمشكاة فيها مصباح في زجاجة ، في كوكب دري يوقد
من شجرة مباركة زيتونة لا شرفية ولا غريبة يكاد
زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار ، لكنى أشعل عود
الكبريت وأقدفه في قلب العالم ، لا بلغت أحد أو
صرصار وأرطفت فوق لسان اللهب العذب ، أرسل
آيات الحلية والعار ووجهي يتقلب بحثا عن سياه ومدى
سدى فأجبنكم رصاصة أو خيانة أو فضيحة ، أسمى
الأشياء بأسمائها الأولى وأمشى في الأرض مرحا . . . »
(ص ٢١ ، ٢٢) .

٣ - « . . اتبعون ولا تسألون فالصمت كالسيف والصبر
مفتاح الفرج الأجل قبل العاجل ، والكلمة موت ،
فاحذروا ثلاثا ولا تلومن إلا أنفسكم فلى دونكم
أهلون لا مستودع السر ذائع لديهم ولا هم يشون بـ
لمباحث أمن الدولة ، فوداها دون دموع حتى يوم ينزع
لأوجاهى أو تسعون فيه للحظة التثوير القادمة على
جنى المتخثرة . . » (ص ٣٠) .

٤ - « . . أين أنت يا طرفة يا نيرودا يا بوشكين يا سمعى
يوسف يا بيتهوفن يا أصلان ياريتسوس يا دستوفسكى
ياتشايكوفسكى يا مايكوفسكى يارامبو يامينف ياجويا
يا سميج يا سيد درويش يا طه حسين وبيكاسو باتل
الزعرى يا يارا بالوركيا يا حيدر حيدر يا جيفار يا مايكل

ليذكرنا بديوان عبد المظفى حجازى (مراثية للعمر الجميل) ،
ثم يذكر بعض العبارات التراثية التى نلمحها فى طوايا الكتب
النقدية القديمة (حوشى الكلام ، مهجور الألفاظ .. ومن
لف لفهم .. إلخ) . ونجد أن النص الرئيس المستدعى هو
نص « السيرة النبوية » ودهاء النبى (ص) ومناجاته لربه بعد
أن سلط أهل الطائف عليه غلمانهم وسفهاءهم لرده عن الدعوة
(أبكى قلة حيلتى .. إلخ) ، ثم يقتطع ذلك ويعود لأوليات
السيرة ونزول الوحي وخطاب خديجة للنبي ، بعد أن حكى
عن نزول الوحي عليه فقالت له : « إنك أب لليتيم ..
إلخ » . لكن الشاعر يغير أيضا فى بنية النص المستدعى
وتركيبه ، بما يتواءم مع النص الحاضر الذى تكتنفه المفارقة
والسخرية من الواقع . وفى المشهد (٢) تناس مع القرآن
الكريم فى آية المشكاة الواردة بسورة النور لكن الشاعر يشبه
وجه محبوبته بنور الله (ووجهك .. كمشكاة .. إلخ) .
ويتضاد أيضا مع النص المستدعى بعد ذكره (ولولم تمسه نار)
إذ يقوم هو بإشعال النار وقذفها فى قلب العالم ، ويتناس مع
الآية القرآنية (قد نرى تقلب وجهك فى السماء .. الآية)
والآية (ولا تمس فى الأرض مراحا .. الآية) ، ويتضاد معها
فلا هو يعثر عن سبأ ولا عن مدى وهو يخالف النبى (لا تمس)
بالفعل (أمشى) . إنه خارج على العالم مارق منه حتى على
مستوى التناص . وفى المشهد (٣) نجد عبارات مثل (الصمت
كانسيف ، والصبر مفتاح الفرج ، الكلمة موت) . ونجد
أيضا التناص الشعرى الذى يتكرر أكثر من مرة فى الديوان
باستدعائه لأبيات شعرية من الشعر الجاهل خاصة (عمرو بن
معد يكرب وامراً القيس) ، ومن الشعر العباسى عند أبى تمام
والمتنبى وأبى العلاء المعرى ، وهو هنا يستدعى بيتى
« الشنفرى » الواردين فى لاميته الشهيرة :

ولى دونكم أهلون ، سيد حملس

وأرقط زهلول ، ورفاء جبال

هم الأهل ، لا مستودع السر ذائع

لديهم ، ولا الجان بما جر يخلد

وبالطبع يجوز ويختزل فى البيتين (ولى دونكم أهلون
لا مستودع السر ذائع لديهم .. إلخ) ويربط بينها وبين عبارة

انجلو ، تعالوا جميعا بأسلحتكم المشهورة الماضية فى
وضع الاستعداد والأيدى على الزناد معا دفعة واحدة
بلا راحة إنه خط الدفاع الأخير عن مالك الحزين
وذكريات بيت الموق وسيفونية البطولة والشعر
الجاهل وشخص غير مرغوب فيه وغميمة فى بتلون
والأخضر بن يوسف وشرق المتوسط وجرنیکا وعرس
الدم ووليمة لأعشاب البحر والسيفونية الرابعة
ويوجين أنيجون وفصل من الجحيم واقتحام سانت
كلارا وبلادى بلادى خط الدفاع الأخير الأخير ،
(ص ٦٨) .

٥ - وأبكى على الربوع والديار قليلا :

رهبان بالواديين حالا

واهدودمت منها العروش

وأورق المظلهيج لبها

وطهطهل .. وطهطليش

والهأم والهندجان ليه

والفصل والنمير والنموش

والفهد يغدو بفسلقين

والأكدح الأفرغ الكدوش

هل يبلفنى دار حبرى

ضئبد جئ ضمخدهش

خئخئضغ خئفئضج جئضغ

مر فاشم فاش فاشوش

فالشوم لا يعلمون أن

السيد الناعش الشعوش

(ص ٩٠)

فى المشاهد السابقة تتعدد أنواع التناص التى تنسرب فى بنية
النص الحاضر بدءا من اللفظة التراثية إلى التعبير التراثى إلى
المشهد التراثى كاملاً ، وفى المشهد (١) يتناص النص مع تعبير
(شعرة معاوية) بردنا إلى المقولة الشهيرة التى أطلقها معاوية
إبان حكمه ، التى لا تنقطع أبداً فى حركة الشد والإرخاء ،
لكن الشاعر يقطعها بغتة ، ويكتب « أهجية للعمر الكئيب »

إنه يرى العالم من منظور عيشي ، عدسي ، ينقله كما هو بكل خرائبه ، ومفاوزه ، وسهوله ، ليدلل لا على هزيمة الذات الشاعرة ، بل على هزيمة هذا الواقع الكئيب ووجهه . إنه يمضى فى نصه دون التزام — على حد تعبيره — لا قداسة ، لا شيء . يمضى بين منتصف الوقت ، إنه انتصاف كل شيء ، يصور اللحظة الشبقية الحاضرة ويسقطها على العالم ، العرى هو أداته والشبق والفراغ هما مهمازاه اللذان يوجع بهما دلاليا ، إنه يحلم أن ينصب سيدا للوقت ليغيره ، ليصرخ فى النهاية إننا قادمون ، يدعو إلى المروق والرفض ، وذلك بعد أن يعرى الواقع بقبحه الاجتماعى والسياسى والثقافى ، بحثا عن وردته الجميلة بين الفوضى الأبدية ، ليتسع وقته للمروق .

« ولا هم يشون بي لمباحث أمن الدولة » لتحقيق المباشرة الشعرية والمفارقة الدالة الموجهة . وفى المشهد (٤) يستحضر الشاعر شخصيات تراثية ومعاصرة تتراوح ما بين شعراء وفلاسفة وروائيين وكتاب ورسميين وموسيقين من الشرق والغرب، من القديم جدا إلى المعاصر الحاضر ، ويستدعى أسماء أبرز أعمالهم التى تنير العالم وتضيئه وتقضى على قبحه الأبدى ، وتجمله ، إنهم خط الدفاع الأخير عن الحلم والجمال والقيم المثالية الإنسانية فى الإبداع والحرية . وفى مشهد (٥) يستحضر نصا حوشيا غريبا من الشعر المنسوب لامرئ القيس ، بعد أن استحضر له سوى هذا النص نصا آخر مطلعته :

فتبيل بسواى الحب من غير قتال
ولامبت بعزى بهالك ولا زمل

هكذا يدعو الشاعر إلى الانفلات والمروق بعد أن يطلق صرخته الكظيمة (لا) فى مواجهة الخواء والفراغ والانكسار . .

وأود الآن إلى أن أشير إلى أمرين تأسيسا على نص الإشراقات :

أولا : أن النص الشعرى الحدائى أصبح مفتوحا ، لا حدود له ، يستوعب كل شيء ، الثلثة من حيث هى كيان — دون عزل أو انتقاء — صالحة كلها للتشفير الشعرى ، بكافة الإمكانيات التقنية المتاحة ، كذلك فإن ما يبدو على سطوح هذا النص من تنوعات إيقاعية بالحروف والكلمات ليس زخرفة ولا فسيفاء لا دلالة لها بل بحث عن جماليات اللغة العربية المظمورة ، وخروج على سكونية اللغة ، وكشف واستقصاء لعوالمها الرحبة الفسيحة .

ثانيا : بما أن النص الشعرى الحدائى نص مفتوح ، فإنه نص تجريبي ، طليعى لا يتأسس على نماذج سابقة ، ليست تجربته فى الواقع ، أو فى موضوع ما ، تجربته فى جدته ، وشكله ، وبنائه ، فى حساسيته واكتشافه . ولا تثريب على هذا الكلام . ولكن حين يتحول الشاعر إلى شاعر تجريبي ، فإنه يفجر أزمة فى العلاقة بينه والمتلقى ، إذ

يبرز فيه ألوان التكرار للحروف والكلمات ، وهو هنا يكمل الاقتباس المباشر ويضمن نصه هذا النص بكلماته المهجورة الحوشية ليسخر أيضا من الواقع الذى يشبه قبحه ، قبح هذه الألفاظ المستهجنة . ولا شك أن نص (الإشراقات) بوصفه نصا مفتوحا ، كما قلت سالفا ، يفتح بلغته المتعددة الإيماء على مختلف الأساليب ، ومنها هذا الأسلوب التناصى الذى أعطى النص عمقه الإشرائى وجذره الدلالي الثابت ، الذى يربط ما بين تراثية التعبير وحدائته ، ويمثل خلفية معرفية تتبدى فى ذاكرة النص بوصفه معرفة فى العالم وعنه . . طموحا للوصول إلى خلق مفرداته وابتداع تقاطيعه وملاحمه الجمالية داخل النص . وقد ساهمت النصوص المستدعاة بشدة فى توجيه دفة الخطاب الدلالية ، إذ حين يذكر نص امرئ القيس مثلا بسبقه بعبارة « وأبكى على الربوع والديار » ، وحين يذكر الآيات القرآنية يتخاصر حول دلالاتها الأخرى بذكره إياها والتفافه حولها بدلالات تقتنص اللحظة الدالة لتتواشح معها أو تتضاد مع تمهلياتها ، وهكذا يستقطر من النص المستدعى طاقاته التعبيرية لتتغلغل فى نسج نصه وتنسرب فيه شعريا ودلاليا .

— ٦ —

نخلص مما سبق إلى أن رفعت سلام قدم لنا نصا له شعريته المضبوطة ، نصا طليعيا يستأثر وحده بكشوفه التجريبية الخاصة .

الصلة بالمتلقى ، بالتوصيل ، بالرسالة الإبداعية
الشاملة الدالة .

وعلى كل ، فإن ما قدمه رفعت سلام في إشرافاته يعطي
افتتاحاً للنص ، ويفسح من احتمالات تلقيه وتأويله ، ويعزز
الشعرية العربية عموماً في بحثها المتوثب المستشرف عن الابتكار
والتمايز ، ونزوعها الحميم لتثبيت أركانها في جسد الواقع كما
ثبتته طوال تجربتها الحدائثية ، سواء باصطفائه لشكل مغاير
يسبح في مداراته خطابها الشعري ، أو في تفرد الاختيار التعبيري
وترويض كلام اللغة لتبوح بمكنونها وتبتدع انزياحها الطريف
المولد الذي ينسرب بالشعرية في الحياة ، ويفضّ أهوارها بشفرة
الكتابة .

بقدر ما ينجح المتلقى في أن يصنع لنفسه نقطة التقاء
بالنص الحدائثي فإن الشاعر يباغته بنص آخر مغاير في
تشكيلاته وتعبيراته ، نص يصدم المتلقى في رؤاه وفي
معرفة التي شكلها في مطالعته للنص الحدائثي ، فكيف
يتسنى للمتلقى أن يلاحق الشاعر ، والوضع كذلك ؟
لقد وصل النص الحدائثي في العشرين عاماً الأخيرة إلى
أقصى مراحل وطاقاته الحدائثية من التفجير إلى التشكيل
إلى الترميز ، فهل آن الأوان أن يرسخ ما حققه في تربة
الواقع ، وأن يصل شعرة معاوية التي تكاد تنقطع بينه
والمتلقى ؟ إن التجريب مغامرة في صالح الإبداع ،
ولكنها تتحول إلى مغامرة ضارة ، إذا نتج عنها قطع

الهوامش :

- ١ - حيث تتجل حدائث الشعرية في بروز تقنيات عدة في شكل القصيدة وطرق تركيبها ، وفي خلق ما يسميه كمال أبو ديب بالفجوة : مسالة تؤثر ، تتضمن الانحراف والتضاد والانتهاك والمقابلة والمفارقة ، بالإضافة إلى استخدام تقنيات القص والدراما والسبها من سرد وميناريو واسترجاع وحوار وتعدد أصوات وكولاج ومونتاج . إلخ . في بنية القصيدة الحدائثية وشعريتها . ويمكن في هذا مراجعة تودوروف : الشعرية ، أدونيس : سياسة الشعر ، كمال أبو ديب : في الشعرية ، صلاح فضل : شفرات النص ، مصطفى ناصف : الصورة الفنية وكتابات محمد بنيس ، بارت ، جون كوهين ، إدوارد سعيد ، عل سبيل المثال .
- ٢ - كمال أبو ديب : في الشعرية - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٧ ص ١٩ .
- ٣ - هذا الشكل يحدد الدلالة ، بمعنى أن قصيدة بينية ، عل سبيل المثال ، تختلف في طريقة تصويرها وتركيبها عن قصيدة نفعلية أو قصيدة نثرية ، لأن اختلاف التركيب يؤدي بالطبع إلى اختلاف الهدف التصويري ، ولا يفوتنا أن نذكر هنا أن قصيدة وإسماعيل ، أدونيس تأخذ هذا الشكل الوارد بالإشرافات .
- ٤ - تتكرر مفردة الحلم وفي الديوان بشكل كثيف . وتواردها هنا استكمال دلالي بارز وانفتاح عل آفاق الحلم واللاوعي ، ربما كان تطويرا للورودها في ديوان رفعت سلام : وردة الفوضى الجميلة الصادر عام ١٩٨٧ ، وتواصل مع كشوفاته ، خاصة قصائده : « نية شيبين » « وردة الفوضى الجميلة » ، « ننحدر صخور الوقت إلى الهاوية » .
- ٥ - أعني أن تجربة ما قبل السبعينيات الشعرية كانت تضع حداً فاصلاً بين لغة الشعر ولغة النثر ، بين قاموس الشعرية وقاموس الواقع ، أما الشاعر السبعيني فقد كسر هذا الحد ، وأقام نصه على أساس أن اللغة كل لا يتجزأ وأن النص ينبغي أن يفتح عليها .
- ٦ - جون كوهين : بناء لغة الشعر ترجمة أحمد درويش ، سلسلة كتابات نقدية ، هيئة قصور الثقافة ١٩٩٠ ، ص ٢٠٨ .

الغرف الأخرى وإشكالية الوعي

إبراهيم السعافين

(الأردن)



الجديدة في موقفها من المنطق الروائي أو من العناصر التقليدية ، ولم تفرغ تقنيات السينما أو المسرح أو الفن التشكيلي في اتباع مدارس معينة أو روائيين بأعيانهم . على أنه في هذه الرواية لم يغفل هذه التيارات جميعا ، فهو على وعي واضح بالموجات الحديثة في الفن ، وبالتطورات الأدبية ولاسيما الروائية وباتجاهاتها العامة ، وقد انعكس هذا الوعي بصور مختلفة في رواياته السابقة^(١) .

وإذا كانت هذه الرواية تعكس موقفا تجريبيا في إفادتها من أساليب التحليل النفسي ومن علم النفس الإكلينيكي ، فإنها لم تعتمد إلى تفتيت الحدث الروائي أو تهشيمه كما لم تهشم المنطق الروائي إلى حد ما ، يقدر ما هشمت الوعي بصورة عامة : الوعي بالذات أو بالعالم الموضوعي .

ولعل من مزايا هذه الرواية قيمتها الرمزية التي تمثل الوجه الآخر للبعد الواقعي ولا تلغيه ، وقد تمثلت هذه المزية في « المكان » الذي يقف عنصرا فنياً

تكاد تشكل هذه الرواية^(٢) منحي جديدا في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية ، ولعله يستخدم في بنائها أسلوبا تجريبيا لم نعهده في رواياته السابقة : (صراخ في ليل طويل) ، و (صبادون في شارع ضيق) ، و (السفينة) ، و (البحث عن وليد مسعود) .

وعلى الرغم من أن جبرا يكاد يكون أكثر روائيين العرب ثقافة على الإطلاق ، اتصل بالثقافة الغربية اتصالا وثيقا ، نهل من الفلسفة والأدب والفن والتراث الشعبي ، وأفاد من رموز الثقافة المسيحية إفادة عميقة ، وتشرب روح الحضارة الإنسانية في فكره وفي إبداعه ، دون أن يؤثر ذلك كله على صلته بالحضارة العربية الإسلامية فكرا وثقافة وإبداعا ، فإنه لم يقع أسيرا للعبة التجريب التي كثيرا ما تفقد بعض الشباب المبدعين من ذوى التجربة الغضة إلى خطر السطحية والتلاشي ، ومن هنا نرى جبرا لم يقع في شرك التقنيات الروائية المختلفة من أساليب الرواية السيكلوجية التي استلهمت كشوفات فرويد ونلميزه بوج وغيرهما ، مثلما لم يحذ حذو الرواية

بالشخصيات التحاماً عميقاً ، فالرجل ذو المعطف الأسود والرجل ذو المعطف المطري ، والمنعطف والرصاص الذى يصيب العصفير بالذعر ، واللورى الذى يزدحم حوضه بالركاب وينتهى بباب ثقيل يحجز حوالى الأربعين عن العالم الخارجى ، تشير جميعاً إلى أكثر من « حياء » المكان ، بل إلى سلبية تجاه الراوى . وتشتد وطأة المكان على الشخصية كلما تقدمنا فى تعرف أماكن جديدة ، فحين نقاد الشخصية بصورة تلقائية إلى عربة المرسيدس التى تقودها امرأة لتغادر المكان ، بلحظته الزمنية الثقيلة ، لا تلبث أن تكتشف أن المكان أسوأ بكثير من المكان السابق ، بل إنه قبل أن يكتشف ارتباط المكان الجديد بشخصية قائدة السيارة يحاول أن يغادر المكان استجابة لفريزته أو لحدس من نوع ما ، غير أنه يعود عن فكرته ربما خشية المكان البديل بصحبة الليل والصحراء والحط الذى يصعب التنبؤ به . وحين يكتشف بعض الحقيقة يدرك أن السيارة ما هى إلا سجن ، وأن قائدها هى السجانة ، ومن حينها تبدأ رحلته فى البحث عن الحقيقة من خلال علاقته بكل من المكان والشخصية .

ولعل أسئلة رئيسة تلح على إجابة مقنعة . . . ماذا يشكل عالمه الموضوعى ، ومن هو ، وهل هو شخصية منسجمة مكتملة أم مجموعة من الشخصيات المنشطرة ، وهل هذه المجموعة متناقضة أم منعزلة ، أم متوحدة يجمعها وعى معرفى جماعى يربط بين الأبعاد الزمنية الثلاثة للتجربة الإنسانية ؟ وما الأداة إلى معرفة الذات والشظايا والواقع الموضوعى إن وجد ، أهو العقل الواعى أم العقل الباطن ، أهو الشعور أهو القلب أهو الحدس أهو الحواس أهو ما يقول الآخرون وما يقدمون من معلومات ؟

فإذا جاز لنا أن نتصور أن الشخصية كانت تطمح إلى العودة إلى البيت « المكان الأمومى » بمفهوم فيلسوف الظاهراتية « باشلار » ، فقد فرض عليها فرضاً أن تسحب إلى المكان المضاد ، إلى المكان الأبوى

مدعها فى هذه الرواية . فالمكان وإن بدا محدداً متشابهاً محيراً مربكاً فإنه من الأدوات الرئيسة فى خلق حالة من التناقض والتشابك وفقدان المنطق ، وتصوير انسحاق الإنسان تحت وطأة الواقع وقسوة الحياة وبشاعة المصير ، فى مقابل مثل الإنسان وقيمه وأشواقه وأطماحه . ولعل طبيعة المكان فى هذه الرواية ، فى اختلافه عن روايات جبرا ، ولا نستثنى « السفينة » ، وفُرت لبنائها أهم عناصر النجاح ، فقد انحصرت أحداثها ، عدا استثناءات قليلة ، فى « بناء » . وهذه الاستثناءات فرضتها طبيعة البناء الذى يستعصى على أى رباط منطقي خارجي ، لئلا تفقد الرواية منطقها الداخلى .

وإذا كانت هذه الرواية قد نحت منحى تجريبياً ، كما قدمنا ، بحيث تستعصى على القراءة التقليدية أو التحليل التقليدى للرواية ، فإن تناول بعض العناصر البنائية البارزة أمر يصعب تجنبه هنا للوصول إلى قراءة نقدية فاعلة لهذه الرواية ، ولو أدى ذلك إلى إعادة ترتيب الأحداث بطريقة منطقية تجعل المتابعة أمراً ممكناً .

- ٢ -

لعل من بين ما يميز هذه الرواية اقتصرها على مساحة محدودة تجسرى عليها أحداث تنبئ منها « الفكرة » أو « الموقف » أو « الإشكالية المعرفية » من خلال شخصيات مختلفة تنعكس أفعالها فى شخصية واحدة هى « الراوى » .

وبوسعنا أن نتابع حركة الشخصية الرئيسة فى « المكان » ، وهى حركة تبدأ فى « فضاء » وتنتهى فى « فضاء » وربما يمثل المكان هنا الجانب السلبي فى علاقته مع الشخصية الرئيسة ، إذ تبدو هذه الشخصية ، فى بداية الرواية ، فى مفترق طرق ، تنتظر من يجاوز بها إلى مكان ما ، ولعلها تود أن تنطلق إلى مكان آمن من مثل « البيت » أو ما يقوم مقامه . فهو فى مكان يبعث على القلق والخوف وربما الضجر ، لأنه موقف غير آمن محاط بالأسرار والكوامن ، فترى المكان يلتحم

البطريركى ، لقد بدأ التحول عن المكان السلبي لتجاوز قلق اللحظة الراهنة وما تشيعه من ترقب ، بيد أنه انتهى إلى قلقٍ أشدّ ، قلق المعرفة ، وقلق فقدان الأمن وربما رعب الخوف من الحاضر ومن آت مجهول . لقد ارتبط قلق المعرفة بالزمان والمكان .

ومن المفارقة أن تتأمل هذا القلق الناجم عن الرغبة فى امتلاك المعرفة أو الوصول إلى الحقيقة ، معرفة النفس فيما يتصل بما يضطرب داخلها وفى دهاليزها من جهة وفى علاقتها بالواقع الموضوعى من جهة أخرى ، وهو يشير مسألة تتنافى وفكرة نسبية الوعى أو امتلاك المعرفة وربما الشك فى الوصول إلى معرفة يقينية من نوع ما ، فتحة من يزعم أنه يمتلك المعرفة البقينية ، ويتضح خطر الزعم حين لا يمسّ الحقيقة وحدها وإنما يصيب الإنسانية بأفدح الأخطار ، ولعل من بين من يزعمون هى المؤسسات الأمنية التى تؤمن بوجهة نظرها دون غيرها إيمانا يبلغ درجة اليقين ويلغى أية وجهات نظر مختلفة . ويزداد الأمر تعقيداً وفداحة حين يغدو كل شىء مباحاً من أجل تحقيق الهدف أى (الغاية تبرر الوسيلة) ، إذ تجهد المؤسسات الأمنية بكل طاقتها لتتعرف ، لتتحقق ، لتكتشف المجهول : المجهول الغائر فى أعماق النفس ، والمجهول المنطوى فى العالم الموضوعى بأبعاده وأجزائه .

فهل ثمة معرفة حقيقية وهل هناك معرفة مطلقة ، وإذا كانت ثمة معرفة حقيقية نسبية أو مطلقة ، فهل هناك حقيقة فى عالم الذات أو فى العالم الموضوعى يمكن أن يظفر بها الباحث سواء أكان فيلسوفاً باحثاً عن الحقيقة ، أم أمنياً يبحث عن جزئيات تلبى حاجته المحدودة ؟ أين يمكنه أن يجد الحقيقة فى عالم الذات المعقد ، المليء بالحجر ذات الملفات المتعددة فى الدماغ وفى القلب والنفس والروح والأعصاب ، على اختلاف نظريات المعرفة ووسائل امتلاكها .

وأين يمكنه العثور على الحقيقة من خلال عدد من المخبرين على تناقض أهوائهم وعقائدهم وأحلامهم

وأفكارهم ، وعلى تناقض أمزجتهم ومصالحهم ورغباتهم ، وعلى قصور معلوماتهم الذاتية أو الموضوعية ، وعلى تباين تفسيراتهم وتحليلاتهم واستنتاجاتهم ، على ما تعج به معلوماتهم المختزنة من اضطراب وتناقض ، وما يعترىها من شكوك والتباس وتخريف وتزييف ، نتيجة القدم أو التلف أو الإهمال فتصبح المعلومات عبارة عن أوهام فى أدراج تعشش فيها العناكب وتصرح فيها صنوف الحشرات من صراصير وحيات وعطابا وعقارب .

إن إشكالية الوعى أو المعرفة فى هذه الرواية لا تقف عند مصدر معين أو صورة معينة من صور الوعى أو المعرفة وإنما قد تمتد من الجزء إلى الكل ومن النسبى إلى المطلق ومن المادى والإنسانى إلى ما وراء المادى وما بعد الإنسانى ، فهى أبعاد متعددة ومتراكبة ومعقدة ، مختلفة المادة والنسيج والماهية .

وحتى تتضح أمامنا حركة البعد المعرفى فى هذه الرواية لابد أن نتأمل فائحة الرواية التى تعد بمثابة ملمح بارز من ملامح حركة التجريب باتجاه التراث من جهة واستلهاهم منجزات الرواية الحديثة من جهة أخرى ، تلك التى تبدت فى صور متعددة فى العقدين الأخيرين من هذا القرن عند نجيب محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبي والطاهر وطار وجمال الغيطانى وغيرهم .

ولقد قدم جبرا لهذه الرواية بحكاية يشيع فيها الجور العجائبيُّ الغرائبيُّ الذى عهدناه فى (ألف ليلة وليلة) (٣) وغيرها مثلما تفيد ديدالوس فى الأساطير اليونانية . نتحدث هذه الحكاية عن مغزى الفضول فى المعرفة ، وما تجرّه غريزة حب الاستطلاع على الإنسان من مشكلات ، ومهما تكن العقابية يظل هذا الكائن المتفرد يشتعل فضولا وتوقا إلى اكتساب المعرفة . لقد ظلت الأميرة تحاول أن تقتحم الغرفة الأربعين المحرمة بعد أن عرفت أسرار الغرف الأخرى ، وحين لم تنجح فى فتح الغرفة بصورة طبيعية فتحتها عنوة وحطمتها :

« ودخلت الغرفة ، وإذا هي تتفرع إلى غرف تتصل الواحدة بالأخرى ، وتتفرع كل منها بدورها إلى المزيد من الغرف . وسمعت صوتاً يقول لها :

« إذا كنت أنت أنت أميرة ، فارجمي الآن قبل أن تندمي ! وإلا فلن تخرجي مثلما دخلت ! » فقالت : « يا إلهي ، كيف عرف أنني أميرة ؟ لابد أن هذا صوت الشيطان ! » ورفضت أن تعمل بما سمعت من نصيحة... (ص ٤) .

وإنساقاً مع فكرة الرواية فليس نعمة يقينى وكل شيء قابل لأن يكون وهماً فأوردت الحكاية رواية أخرى تقول : إن الأميرة

« ما كادت تجرّب المفتاح الأول حتى وجدت الباب غير مقفول ، بل إنه تراجع مفتوحاً حالماً وضعت يدها عليه ، كأنه كان فى انتظار مجيئها... ودخلت الغرفة... (ص ٤) .

وعلى الرغم من اختلاف الروائيتين فإنهما لا تتناقضان وإنما تتكاملان فى المغزى العميق . فالغرفة الأربعون تقود إلى غرف أخرى وإلى دهاليز وسرايب ومنعطفات ومخفيات أخرى ، ينتقل بها شوق الإنسان إلى المعرفة من لحظة إلى لحظة ، ومن مكان إلى مكان دون أن يكتسب المعرفة النهائية أو أن يحقق اللحظة المطلقة ، لقد دخلت الغرفة الأربعين فى الأولى ، وشعرت أن نداء التحريم الذى انتهى إلى سمعها ما هو إلا من صنع الشيطان فلا بد من رفض النداء الشرير ومتابعة البحث عن المعرفة .

فإذا كان السعى وراء المعرفة وحب الاستطلاع طبيعةً كامنةً فى الإنسان ولن يتوقف بعد تحقيق أى إنجاز ، فإن الرواية الثانية تعبر عن مغزى آخر ، فقد يتوهم

الإنسان عقبات يكاد يحجم عن التصدى لها أحياناً فى حين يبدو حلها متاحاً فى متناول اليد ، لا يحتاج الإنسان فى الظفر بها إلى أى عناء .

وإذا كان ارتباط المكان بالزمان يمثل تلاهما بين الشيء واللحظة ، فيتشياً الزمن فى وعى الإنسان بصورة أساسية ، إذ كثيراً ما تبعث الذكريات الزمن وهو يعيق برائحة المكان ، فإن أحداث هذه الرواية تقع فى زمن قصير لا يزيد على يوم واحد فى مكان يكاد يكون واحداً . فالمكان ينطلق من المتسع المفتوح المتمثل بالشوارع والطرق والصحراء والبيادر الكبرى ويعود إلى المحدود المغلق المتمثل ببنية (ربما بناية الأمن) ذات الغرف المتعددة المربكة المحيرة التى تقدم جواً غريباً شديداً ، والمكان هنا فى اتساعه وانغلاقه لا يشير بالضرورة إلى رمز واضح فيما يتصل بثنائية الانفتاح والانغلاق ، فيبدو المكان فى وعى الشخصية سلبياً فى الصورتين ، فمن حيرة وضباب وربما فى فراغ وفضاء رهيب إلى حيرة وشك وتمزق شبه تام بحثاً عن الذات والموضوع .

فالشخصية فى فاتحة الرواية تسمى إلى معرفة الحقيقة المطلقة دون أن ننحصر فى موضوع معين أو موقف محدد . ولعل الموقف الذى أثار قلق الشخصية باتجاه المعرفة هو الموازنة بين فناء اللورى وفناء المرسيدس ، مما جعل الشخصية تخاور الفتاة بما ينبى وجهه النظر التى تقوم عليها هذه الرواية :

« - ألا تريد أن تبقى فى شيء من الشك ؟ »

« - أفضل أن أعرف الحقيقة ، إذا استطعت . »

« - أية حقيقة ؟ »

« - أوه . . . الحقيقة القابلة للمعرفة ، على الأقل ، (ص ٥) .

وفى سياق هذا الحوار نقول الفتاة للشخصية عبارة ذات مغزى : « طبعاً هناك أيضاً الحقيقة التى ليست قابلة للمعرفة ، ... » .

وبما أن الرواية ربطت الوعى فى حركتها بالمكان ، فقد مهدت للشخصية بالانطلاق نحو « الضيق » للإمعان فى تشويش فاعلية الذاكرة / الوعى وربما تدميرهما ، فتمحى العالم وتغير آثار الفاعلية من المعرفة إلى الجهل ، وتختل وظيفة التصور وفاعليته ، حتى تشمر الشخصية بأنها تجهل مدينتها وهى التى تعرفها شارعاً شارعاً :

« إننى ابن هذه المدينة ، وأعرفها شارعاً شارعاً ، بل شبراً شبراً . وأرعبنى أن أدرك أننى أجهل مدينتي . لم تقع عيناي على مبنى أعرفه . بل ربما لم تكن هناك مبان ... » (ص ١٨) .

ويبدو أن الوعى يتناسب عكسياً مع الاقتراب من عالم البناية ، فما إن تغف الشخصية على بوائنها حتى يبلغ به الشك حداً يحاول معه الفرار على صعوبة الفعل وخطره ، وحين يلج عالم البناية تتضح صورة وعيه بالعالم الموضوعى الذى يبدو غائماً ومهزوزاً . بل إن وعيه بذاته اضطرب هو الآخر فلا يغدو متأكداً من هويته أو من هوية الآخرين الذين تختلط صورههم ومواقفهم وأدوارهم .

وغدا البحث عن الحقيقة فى هذه الغرف المتعددة عسيراً جداً ، فالشخصية تقوم بذلك فى عالم لا يملك المقدمات الصحيحة المطلوبة ، فهو فى ملفات « البناية » « نمر علوان » بماضيه النضالى وبما أثر عنه من أفكار ومواقف واتجاهات ، وبما ألفه من كتب أو بهيمته التى يمارسها ، وتحقق معه (أو تناقشه) من ملف قديم يغص الدرج الذى يحويه بصنوف من الحشرات . ومن المفارقات التى تدعو للسخرية أن « البناية » على استعداد لإثبات صحة أية معلومات تحصل عليها بأية وسيلة سواء

أكانت عن طريق الوهم أو الخطأ ، أم عن طريق الاختراع والابتداع . ولعل حديث « عزام أبو الهور » أحد رجال هذه البناية إلى الشخصية ذو دلالة مهمة على مشكلة (المعرفة / الحقيقة) فهو يرى أن الذى يكتب ومصادره قليلة ونادرة يتشبه بهذا القليل النادر ويأخذ منه بعض حاجته ، وإذا لم يجد شيئاً أبداً فإنه إما أن يعتذر أو أن يختلق من عندياته كلاماً ، وهم لا يقومون إلا بالاختلاق الكامل ولتذهب المصادر المزعومة كلها إلى الجحيم :

« هذه الحالة التى نجابهها فى معظم نشاطنا اليومى . الاختلاق ، التلفيق ، أو ، إذا أردت كلمة أجمل ، الابتكار . . . أنت لست معي ؟ » .

.....

« هذه الأوراق مثل على ما أقول . لا ، لن أرعجك بقراءتها عليك ، ولن أرهقك بإعطائها لك لكى تطالعها فيما بعد . هي هنا ، كدليل ، كوثيقة . فالتوثيق فنٌ بدأنا اليوم نعرف خطورته فى حياتنا الاجتماعية ، والسياسية ، والفكرية . تاريخ يتراكم فى تراكم الكلمات والأوراق ، وعلينا أن نعرف كيف نجعل هذا الحبر المسكوب مفيداً لعصرنا ، والعصور القادمة .

الغوا أقول هذا مجازاً فهذه الأوراق ، كما ترى ، معظمها مطبوع بالآلة النسخة . والابتكار ، بل الإبداع ، أمر أساسى فيها . نحن هنا نكاد نقلد الباري عز وجل ، فى أننا بين حين وآخر نخلق أشياء من العدم . . . » (ص ٦٦ - ٦٧) .

وقد ظهرت معضلة الوعى أو الحقيقى فى إدراك تفصيلات المكان ، فلا شئ قابل للمعرفة الحقيقية أو

اليقينية ، فالشخصية يطلُّ من نافذة ، خلف الستارة ، على المساجين / الجمهور / ركاب الشاحنة ، وحين يعود ثانية إلى هذه النافذة لا يرى خلف الستارة إلا حائطاً أصم ، وحين يحاول فتح الباب بجده مغلقاً لا يستجيب ، حتى إذا أعاد المحاولة مرّة أخرى انفتح أمامه الباب دون عناء .

والشخصيات أيضاً بلا ملامح نفسية واحدة ، إذ يستحيل وعيها على نحو معين ، فليس ثمة واضح أو ثابت ، فقد يبدو « عزام أبو الهور » رئيس الحفل صاحب الكلمة المسيّرة إلى أن نكتشف أن الفتاة المرافقة تشتمه وتحقره وترسله إلى من في « الحظيرة » ، ونكتشف أيضاً أنه يخشى من هو أقل مكانة من مثل « عليوى » ، فنراه فى قِمة ضعفه وهو يروح / وربما يمثل ، وينتهى فى الرواية ، مخفياً وربما قتيلاً . والشخصية ليست محددة الهوية فهى مرة « نمر علوان » ، وثانية « عادل الطببى » وأخرى « فارس الصقار » ولا ندرى أهو إحدى هذه الشخصيات ، ولعله هذه الشخصيات جميعاً . إن الشخصية تغادر « البناية » التى تعجُّ بالهتاتلين والتهادعين والممثلين والمزورين والمنافقين إلى مكان أوسع لا يقلّ عجائبية عن المكان الأول فلتلقى به فى محطة لالتقاء القطارات وفى المطار الدولى ثم فى سيارة مرسيدس تعود به من المطار إلى مكان جديد يلتقى فيه جمهوراً ينتظره فى « المريديان » ، لقد جاءت به إلى « البناية » الفتاة التى تشظت فى أشكال وأسماء مختلفة ، وعاد به سائق يعتمر الكوفية والعقال اتضح فيما بعد أنه « عليوى أبو الأزرار » . وإذا كساد المكان يكون أبرز عنصر فى هذه الرواية فإنه ليس ظاهرة مستقلة منعزلة عن البعد الإنسانى على نحو ما يرى آلان روب جريبه^(٤) ، فالمكان هنا مرتبط بالإنسان من جهة ومنحيز أيضاً من جهة أخرى ، فهو ظاهرة لها أبعادها الواضحة ، فبدءاً من الأسطورة مفتاح النص ومروراً بالغرف العديدة والسراديب والأدراج والأثاث والعربات من سيارة المرسيدس إلى عربة اللورى ،

إلى الأشجار والشوارع والمنعطف ثم القطار والمطار والفندق ، لعلنا نلاحظ أن هذه الأماكن تمثل نقيضاً للمكان الأمومى^(٥) . فإذا كانت الشخصية تشعر بالأمان فى منزل الطفولة الذى يقدم المعرفة الأولى بإثارة الوعي ، ويمثل العلاقة الإيجابية بين المكان والشخصية ، فإن هذه الأماكن تقع فى الاتجاه المناقض للمكان الأمومى ، إنها رحلة الذات خارج هذا المكان بحثاً عن وعى يبدو شبه مستحيل . إن هذه الأماكن تقدم تشويهاً للوعي وتمزيقاً له ، فالأشجار لا تحمى المسافرين التى تفرُّ مذعورة بفعل الرصاص ، والشوارع التى تتحرك فيها شخصيات مريبة غير مستقيمة ولا آمنة ، فيها المنعطفات والمفاجآت والغموض ، وحوض الشاحنة المغلق يصادر الوعي ، والبناية عالم منعزل لا ترتبط بسبب واضح بالمدينة ، تقع على أطراف الصحراء حيث التيه والضياح ، فالشخصية التى تعرف مدينتها شبرا شبرا تفقد الوعي وتجهل مدينتها حتى تصبح على مقربة منه . فالبناية هنا ، تمثل النقيض الساطع للمكان الأمومى حتى يغدو الأمن فى هذه البناية من أسماء التضاد يبعث على المفارقة والسخرية المريرة ، إذ تفقد المفاهيم والألفاظ دلالاتها وتصبح القيم والمعلومات ومستويات الوعي أشراكاً يقع فيها الباحث عن الحقيقة . ولعل غرفة الأضيابير (الملفات) أشد جزئيات المكان دلالة على مأساة الشخصية فى موقفها من المعرفة والوعي ، إذ يفترض أن هذه الملفات هى التى تحدد هوية الشخصيات ، وتؤكد مستويات الوعي ، فإذا الذين يشركون الإله فى صناعته « العالم بكل شيء » ، وهى مفارقة عجيبة ، يكشفون عن جهل فاضح ومعرفة سطحية بل شائثة .

ومهما يكن ، فإن المكان لا يبدو محايداً بل هدالها ، ليس أمومياً بل شبحياً ، إن صح التعبير ، يبعث الرعب ويؤيف الوعي والهوية ويسحق الماهية . ويبدو المكان فى جزئياته المختلفة على تباين أشكالها : المفتوح والمغلق ، المستقيم والمتعرج ، الممتد والفسيح والمحصور والضيق ،

معاديا للشخصية، معزّزاً عناصر القلق والخوف وفقدان
الوعى أو الهوية .

وإذا كان الكاتب اختار هذا الأسلوب فى تشكيل
روايته ليصفى جوا من الغربة والبعد عن المنطق ، من
خلال كشوفات علم النفس ولاسيما عالم العقل الباطن
وانشطار الذهن ^(٦) وانفصام الشخصية وتشطّيبها ، ومن
خلال نتائجها فى الرواية النفسية وفى أعمال مبدعى
السيربالية ، فإن الرواية اختارت هذا التشكيل أسلوباً فنياً
بصورة أساسية أكثر منه منهجاً للمعرفة وطريقة لامتلاك
الحقيقة التى تؤزّق الإنسان فى حياته ، فقد حملت
الرواية كثيراً من المنطق والتنظيم فى لمحات انبثاق الوعى
وسط ضباب الاستلاب وفقدان الوعى وتهشيم المنطق
الروائى .

فقد تبدو الشخصية ضائعة فى لحظة انطلاقها فى
ذلك الميدان / المكان العدائى :

« كانت الساحة ميدانا كبيرا من ميادين
المدينة ، تمتد على جانب منه أشجار
اليوكالبتوس الكثيفة ، وعلى الجوانب
الأخرى مبان متراسة عالية ، كان ميدانا
موحشا — فى تلك الساعة . لا أحد يتحرك
فيه أو على جوانبه ، ولا تعبره سيارة أو مركبة
من أى نوع .

والوقت ؟ كان عصرا ، بل بعد غروب
الشمس وقبل هبوط الظلام ، فى تلك
اللحظات القلقة الموحشة التى سئمت النهار
وبانت تنوق إلى ليل بطيء القدم . وضوء
النهار المتبقى رصاصى ، أغبر ، فيه مذاق
الخيبة والحزن . والساحة العريضة خالية ،
خاوية ، مهجورة ، منسية من الله والبشر .
كأن المدينة لم يبق فيها من يتحرك ، من
يسعى ، من يحب ، كأن وباء قد اجتاحتها
ولم يرحم أحدا » .

ولعلنا لا نستثنى هذه الجزئيات فى رحلة العودة ،
وإن كنا نظفر ببعض الإحعاءات التى ترمز إلى التغيير
ولعله التغيير الجزئى المرحلى فى ثنايا الرواية ، إذ تنتقل
الشخصية من البناية عبر رحلة كابوسية / حلمية ، عبر
نقاطعات وتشابكات غير أليغة من مثل محطة تقاطع
القطارات أو المطار . وإذا كانت رحلة العودة مهما تبعث
من ذكريات مؤسبة نشير كما قلنا إلى لمحات تغيير تناقض
نقطة الانطلاق إلى البناية إذ تقابلت اللحظتان : هبوط
الظلام / ظهور الشمس الحمراء اللاهبة ، وإذا كانت
هذه الرحلة تنطلق من المجهول إلى المعلوم من المكان
المتشعب المتعرج المقفل إلى المكان الظاهر الفسيح الممتد
الذى تنتضج فيه الأشياء تحت أشعة الشمس الحمراء
المتلتهبة ، فإن الرواية قد تفاجفتنا باحتمالات جديدة ،
فعالم الغموض والألغاز الذى عشناه مع الشخصيات
المتشظية المنشطرة يلوح لنا من جديد برموز الرحلة
الأولى ، فنستمع إلى السائق « علبوى / الوجه الآخر
للفتاة » وهو يخبر الشخصية (فارس الصقار هذه المرة)
بأن حفلا ينتظره فى « المريديان » يوقع فيه على نسخ
من كتابه « المعلوم والمجهول » ، ليلتقى عالم البناية
وعالم « المريديان » من جديد .

إن محاولة الظفر ببناء رمزى قائم على تنظيم
للأحداث التى مرت بنا فى عالم الرواية الذى يمتزج فيه
الكابوس والواقع ، ويتداخل اللاوعى والوعى ، تبدو أمرا
عسيرا ، إذ إن الكاتب يصير على هذا الامتزاج والتداخل
فى أية لحظة زمنية وفى أية طريقة لاكتساب الوعى أو
المعرفة ، لذا تبدو فى رحلة العودة بعض العلامات
الإيجابية ، لكنها لا تشكل على وجه اليقين عودة إلى
الوعى أو الإيجابى لأنها رحلة اللاوعى الكابوسية ، إذ
ربما كان عالم اللاوعى أكثر موضوعية فى التعبير عن
عالم الشخصية من الواقع الموضوعى نفسه .

العالم الموضوعى أو دواخل النفس السرية (تظهر من خلال موقف الشخصية (المبدئى) الذى لا يسمح بالتخاذل أو الانهيار ، وسواء أكان هذا الموقف صوت شخصية مناضلة (مفردة) أو صوت شخصية انشطرت فى أجيال متلاحقة أو فى أحاد عديدين فى الجيل الواحد تؤمن بالموقف الواحد وتصدر عن مزاج نفسى واحد ، أم كانت مقابلا خيراً إنسانيا لصور البشاعة والقمع والظلم فإنّ لمحات الوعي التى تظهر فى الرواية قد أحسن الكاتب تخطيطها فى بناء الرواية الكلى .

ولعل الشخصية تكاد تنهوى فى معترك الصراع ، ولكنها ما تلبث أن تظهر رافضة بقوة لما تعتقد أنه مزور أو مزيف ، فهى تبحث عن الحقيقة القابلة للمعرفة ، على الأقل (ص ١٥) ، وترفض ما يفرض عليها فرضا ، وتظل نعى رغم الإبهام والتضليل أنه ينبغى بمسافة ما بينها وبين عزام أبو الهور حين يتمثل بالقول صاحب الشخصية: « يشركك الشمس فراشا مع أغرب الناس طبعا » (ص ٧٣) .

ولم تنهون فى موقفه الأخلاقى من سلوك رجال « البناية » فقد ظل ينتقد تصرفاتهم ومعاملاتهم من مثل رد فعله تجاه انتقاص عليوى من شأنهم .

« — ولم لا ؟ هؤلاء الناس كلهم ، أليسوا بشرا مثلى ؟ » (ص ٩٢) .

وهو يعنى تصرفات « ساجنيه » على الرغم من « شكه » أو « غياب وعيه » فيرفض ما يكتبون من معلومات فى أوراقهم :

« أرفض أن أقرأ تلفيقائك » (ص ٩٨) .

وبوسعنا أن نتأمل أبيات المتنبي التى استشهد بها وهى تمثل قمة الوعي مثلما تمثل وضوح الهدف (٧) :

« . . . ومع هذا فإن ثمة أبياتا للمتنبي ، أبها السادة ، تردّد فى خاطرى ، وتسمع على النسيان حتى فى ذاكرتى ، تعرفونها جميعا

ولكن الشخصية ، مع ذلك ، موظفة فى الأساس للتعبير عن « فكرة » و « موقف » و « إحساس » أكثر من اعتبارها شخصية إنسانية « واقعية » تتميز بعلامتها النفسية والخارجية فهى تحمل وجهة نظر الكاتب تجاه الواقع مثلما تحمل تصورات عن عالم الداخل أكثر من اعتبارها شخصية إنسانية تنمو وتتطور من خلال علاقتها بالأحداث ، والشخصيات التى تزخر بها الحياة . فإذا كانت الشخصية تحتل أن تكون مجموعة من الشخصيات المنشطرة أو المتشظية شخصيات نمر علوان وعادل الطيبي وفارس الصقار وأسماء أخرى مشتقة من هذه الأسماء أو أسماء أخرى بعدد بطاقات الهوية التى كانت فى جيبه من مثل الدكتور فخرى حسن منصور ، أخصائى بالمطام من جامعة أدنبرة ، أو المهندس المتمرس حافظ موفق الذى يحمل بطاقة من نقابة المهندسين أو أحمد الهاشم مساعد رئيس دائرة بوزارة الشؤون الاجتماعية أو الملاحظ الفنى عبد النور عبد الأحد أو المدرس على حسين على بشانوية الرشيد أو محسن حتوتوش الشمولى مقال البناء أو آخرين يحمل بطاقاتهم ، فإن هذه الشخصيات جميعا شخصيات إيجابية لا تعكس نقائص فى الكسر والأشطار وإنما هى أشطار متكاملة قد تعكس حالات نفسية أو أمرجة إنسانية وقد تعكس أيضا مستويات اجتماعية أو ثقافية أو مهنية ولكنها ليست بالضرورة متدبرة متصارعة ينسحب عليها مفهوم الانقسام أو الانشطار .

وإذا جاز لنا أيضا أن نبشع فى التأويل وربما نغلو فى التفسير ونرى فى الشخصيات الأخرى الذكورية والأنثوية: عليوى أبو الأزوار وعزام أبو الهور ورأس عزت وعلى التواب ، ولياء وسرى المفتى وهيفاء الساعى وغيرهن ، أنشطارا نقيضة للشخصية نفسها ، فإن ذلك كله لا يحول دون ظهور « وجهة نظر » مسيطرة فى الرواية تتسامى على الضعف الإنسانى والتشويه والتزوير والظلم والتمييز العرقى والعنصرى ، فترفع من عالم الدهاليز والمخفيات والسراديب والغموض (فى

ولا شك :

« كلما أثبت الزمان قنائه

ركب المرء فى القنائه سنانا »

« . . . كان المتنبي ، بلغة اليوم ، واقعيا ، لا يخدع بشيء ، وقد رأى من البشر ما أقنعه بمقولته الشهيرة :

« والظلم من شهم النفوس فإن تجدد

ذاعفية ، فلمعة لا يظلم »

« . . . ولكن ، لنستمر مع المتنبي برؤيته التى سينتهى بها إلى ما يعيننا اليوم :

« ومراد النفوس أصغر من أن

نعمادى فيها وأن نتفانى

غير أن الفتى يلاقى المنابا

كالحات ولا يلاقى الهوانا . . »

فى هذه الكلمات القليلة نجد الدرس الذى سيتعلمه فيما بعد هاملت شيكسبير^(٨) ، مع أداء الثمن : مراد الإنسان ، مهما كبر ، أصغر من أن يسمح بخلق العداوات التى تؤدى بشرها إلى إفناء الواحد منا الآخر....» (ص ١١٠-١١١).

ويصل الوعى مداه حين يشور فى وجه سدنة البناية الذين يشوهون الوعى ، إذ يدو فى هذه اللحظة فى تمام وعيه وفى كامل ثورته بوجه خطابه الأخلاقى إلى القائمين على الهزلية السخيفة ، فإذا كان الحدث يتحرك فى أجواء الغرائبية والعجائبية ، فإن حديث الشخصية يصب فى أحد المحاور الرئيسة من « وجهة النظر » التى يقوم عليها بناء الرواية من مثل قوله :

« — نبئذكم الفاخر هذه الليالى ذكرنى بليل أخرى من الفرح ، كان معظمها أيام طفولتى — وطفولتكم — البعيدة ، البعيدة ، جداً عنا هذه الليلة . ليلنا الآن ، أيها السادة ، تخفقها الدماء ، وراء بابكم الكبير هذا ، وراء مصراعيه السامقين ، تتراكم الجثث . . . آباءنا ، أبناءنا ، أطفالنا ، نساؤنا ، يقتلون فى كل لحظة ، بوحشية منظمة . فى كل لحظة ، بيوتنا تنسف ، ومدننا تحرق ...» (ص ١١١).

وهو يعى الزاوية التى يهاجم منها حين يتحدث عن العالم الذى يجابهها ، أو الساحل الذى عاد إليه :

« . . . الساحل الصاحب بالندالات والجرائم . لماذا؟ لكى أجابهها بإرادنى ، لكى أجابهها ورأسى مرفوع ، وعيناي مفتوحتان ، متشبهاً برؤيتى التى لن تزغزغنى عنها . . . — الرياح العاتيات . . . »

فالكاتب يترك الشخصية تمتلك وعيها وتستعيد ذاكرتها لتتحدث بمعرفة أقرب إلى اليقين ، وبشواهد تشير إلى الحقيقة الناصعة ، حتى نكاد نتصور أن الكاتب يراوغ هنا باتخاذ هذه التقنيات الأسلوبية حيلة فنية فى المقام الأول فتغدو « وجهة النظر » جليلة فى امتدادها من الذات إلى الآخر ومن المحلى الآنى إلى الإنسانى المطلق :

« أنا ما جئتكم هذه الليلة إلا مرغما ، متعثرا ، ولو كان يوسى أن أرفض الهجى ، لرفضت ، والله ! وذلك أننى أنساءل بالحساح ، لماذا تريدون أن أكون ضيف الشرف لديكم؟ فى هذا العالم المهووس بجرائمه المندفع بجنون كل يوم من مجزرة بشرية إلى مجزرة ، ما الذى أستطيع أن أحققه لكم لأكون أهلا منكم لهذا الاهتمام ، وهذا العناء ، وماذا حققتم أنتم فى هذه الليالى الدامية التى ضج هاوؤها بالصراخ والعويل ، سوى أن تسدوا

الأذان بأصابعكم بين الحين والحين ، وتهيئوا
لأنفسكم وليمة قد تكون الأخيرة ، وأنتم لا
تعلمون ؟

اسمحوا لى أن أكرر ، أيها السيدات والسادة :
وراء بابكم الكبير تتراكم الجثث . وإذا لم
تنداركوا الأمر قريبا ، فإنها ستنتشر أمامكم ،
هنا ، على الأرض من قاعتكم الكبيرة هذه
بالذات ... (ص ١١٤) .

ففى حين نرى شخصيات شريرة تمسك بخناق
الشخصية لتشتيع جوا من الإحساس بالمفجعة والانسحاق
نرى الوعي يتجلى ناصعا فنرى الشخصية تفكر بصفاء ،
وتصرف بنقاء بصورة لا نعهدها عند من غاب وعيه
ونمزقت شخصيته وانسحقت إنسانيته ، فالشخصية على
هذا النحو ، واعية قوية ليس فيها مظنة من تشتت أو
ضعف أو ضياع ، فراها تقول فى ذروة الإبهام بواقع
بديل :

« لا ! كان ذلك أكثر مما أطيق ! لن كنت
فقدت ذاكرتى ، فإننى لن أرضى بأن أنهم
بفقدان المنطق والعقل كذلك » .
(ص ١٤٦) .

ومن الصعب أيضا أن نسلم بأنه فقد الذاكرة ،
فذاكرته حية بقطة تمددها ذاكرات جماعية متعددة على
نحو ما سنرى فيما بعد ، وقد أسعفت المؤلف لغته
الشعرية التى تنبنى بالرواية بناء عفويا ، إذ تتألق اللغة
بكشافة الشعر وإيحائه ورموزه ، وهى لغة الأعماق
والأحلام وعالم الباطن التى تحمل شعلة النار الأزلية
لتضىء بها الواقع وعالم الوعي :

« قد تحكمون على شىء هو من خلق
خيالكم ، مدفوعين بأهوائكم الخاصة
فتسمونه هذيانا . أما أنا فأرفض أن ينسب
الهديان إلى .

إنى لا أتحدث إلا عما يتأجج فى داخلى ،
فى أحشائى ، حيث النار أبدا تشتعل ، وهى
النار التى أريد أن ينتشر لهيبها فى كل اتجاه
عسى أن يصيبكم شىء من أوارها ، من قوة
حرقها ...

أيها الأستاذ الجليل ، أيها الأستاذة الجليلة ،
أيها الطلبة الأعزاء ، لو أن الغيوم تحمل الغبار
كما تحمل الماء / لأمرت علينا دماء الذين
عشقناهم ... إن كنتم تتصورون أن فى هذا
القول هذيانا ، فإنكم فى محنة لن يستطيع
أحد إنقاذكم منها .. قد أكون شطرت
شطرين ، أو ألف شطر . ولكننى أحمل
الأشطر والشظايا والكسر كلها بين جنبى ،
وأنا أعلم ، حتى لو فقدت ذاكرتى ، أننى رغم
ذلك سأتكلم بما تفهمونه ، مستمدا القدرة
على ذلك من ذاكرات كثيرة تجمعت فى
داخلى ، كما تجمعت الأشطر والشظايا .

ومن قال إن عليها أن تلتئم وتتوحد ، ما
دامت هى هناك ، موجودة فاعلة ، تكافح
لكى تصعد إلى منطقة الضوء ، إلى الوعي
القلق الرجراج ، المهدد بالسقوط ، بدوره ،
إلى منطقة أخرى من الظلام ؟ كل ذاكرة فى
جمرة متوقدة كساها الرماد ، والجمر كثير ،
ولكن يا للبلوس ، فإن الرماد أكثر ، أكثر ...
بكثير ... (ص ١٤٧) .

ولعل فيما قدمنا ما يوضح طبيعة الشخصية
الحقيقية ، وأهم من ذلك ما يؤكد « فكرة » الرواية التى
تطمح أن تقدمها ، فالشخصية ليست فردا له سمات
تميزه بقدر ما هى نموذج تلتقى فيه كيانات إنسانية
أكبر ، أو بتعبير أدق يمثل الجماعة الإنسانية الأصيلة ،
فهو صاحب الهم والقضية ، مالك الجوهر والروح ،
الساعى إلى الجماعة فى حالة التفرد أو التوحد ، فى

نلاحظه في تناصها مع المتنبي حين يتطابق القول مع الفعل ، وتضييق المسافة بين الأبعاد حتى تتلاشى ، وما نلاحظه أيضا في تناصه مع الشاعر الميثافيزيقي الإنجليزي وليك كوبر (١٧٣١ - ١٨٠٠) الذي يصرخ في قصيدة له تحت ضغط انفعاله معتقدا أنه سيكون هو نفسه العلامة للانتقام الإلهي ^(١) .

إن الشخصية تجاهد ، من أجل الارتفاع إلى منطقة الوعي وإلى امتلاك الخبرة « المعرفية » في كل مكان لتتزوّد بما يعينها في النهاية على تحقيق الهدف سواء أجازوت ذاتا منشطرة ، تتشكل ، في وعيها ، بصور متدايرة ، أم كانت ذواتا متعددة معزولة في جزر متباعدة نائية تبحث عن فرصة اللقاء لتتوحد معا من جديد ، ويظل الآخر مدانا في وعي الشخصية فهي تخاطب من يسمى « الدكتور راسم » :

« . . . يامزور ، يا متأمر ! » .

وتقول لمن تدعى « لمياء » :

« - أنت أفمى في جنة لم يخلقها الله ، بل الشيطان » (ص ١٥٤) .

وتتفهم أبعاد اللعبة :

« ولكن يسرى ليست حقيقية . مجرد شخصية في رواية ، في كتاب . . . » (ص ١٥٥) .

فالأخرون هنا هم الذين يقومون بتزييف الوعي . وعلى الرغم من الاحتمالات التي تشير إلى إعادة الدورة ، على نحو ما يرى جبرا مفهوم الزمن في الحضارة العربية وفي السرد العربي أيضا ، فإن إمكانية التجلي والكشف والصعود إلى الذروة تظل قائمة ، إذ تقول الشخصية في طريق العودة من المطار صباحا :

« وتطلعت من نافذة السيارة إلى الأفق البعيد . كانت الشمس قد طلعت حمراء ملتتهبة من

حالة الانفصال أو الاتصال ، وتظل الشعرية التي تخاور نصوصا أخرى شعرية أو تحوز على شروط الشعرية تعمق إحساسا بوعي الشخصية وسط هذا العالم الذي يسرع بخطى حثيثة نحو الهاوية أو الدمار فيحاول الكاتب من موقعه الفريد الفذ الوقوف في وجه هذه الحالة المرعبة موحدا بين الوعي واللاوعي ، مستنجدا بالعقل الباطن ، بالوعي المستور في الظلمات لينطلق صعدا إلى منطقة الفعل / منطقة الوعي فترى الشخصية تفكر وربما تحتاج بصوت عال :

« ومن هنا ، فإن التعاسات تتراكم ، والآلام تتراكم ، والعواطف الهادرة كأمواج البحر تخبس في القواقع ، كما الجن في قمام سليماني ، وتخبس معها الصور الرائعة المستحيلة . . . قد أتصور أن من أصابع يدي ، إذا نفصنتهما هكذا ، تتساقط الجنان — جنان الله الخالدات على الأرض ، والرجال والنساء في عشيقي أبدى . . . ولكنني أعلم أن أصابعي هذه تتساقط منها كذلك التعاسات والحماقات والآثام ، فتحمل هاويات الجحيم مكان الجنان ، والرجال والنساء في عذاب أبدى . . . »

وقد مررت بذلك كله في هذه الليلة والليالي الأخريات الطوال ، في هذه الغرفة وفي الغرف الأخريات التي كنت قد سهوت عن وجودها ، حتى قلت في النهاية ، ما قاله إنسان آخر ، في بلد آخر ، في عصر آخر ، لعل جهنم وحدها تهى مأوى لتعاساتي اللعينة » (ص ١٤٧) .

فالشخصية في تداخل لغتها مع نصوص أخرى تتطلع ، في مجاهدتها ، إلى الاتصال بالمفهوم الصوفي في تجاوز العقبات وقهر الرغبات ، باتجاه اكتمال الذات لم توحدها في ذروة الكشف مع الجماعة ، وهذا ما

الأعلى ، وهى صورة الفرد الذى يحارب ضد الفناء والشر والعدم ويصلح أن يكون بجدارة محققا للوعى الجمعى الذى تشظى وانشطر فى شظاياها وأشطار وكسر تتبعثر فى مراحل الانهيارات وتتجمع وتعود إلى الحياة مجتمعة كما ينبعث تموز وأدونيس وأوزيريس وطائر الفينيق . . .

وليس يوسعنا أن نقول الكلمة الأخيرة فى هذه الرواية المدهشة التى تقبل كثيرا من الاحتمالات ولا تقبل فى الوقت عينه إلا تفسيراً واحداً هو صدق المؤلف فى التعبير عن وجع الإنسان الفرد النموذج المحاصر وسط أعداء ليس لهم حصر ، أولهم « الإنسان الوحش » ، وليست « التكنولوجيا الوحش » آخرهم .

لقد مزج فى لاوعيه بين تراثنا الشعبى واعتنق أحدث ما فى التراث السردى الغربى ، فخلق أسطوره الخاصة — الغرف الأخرى — بلغة شعرية تمزج بين مادبة الحياة وروحية الفن فى ألفة نادرة . على أن جبرا — رغم تقنيته العالية وثقافته الواسعة ورموزه الثرة الغزيرة — لم يَصْنَعْ لنا أبداً بمتعة روايته أمام أية مغريات ، فظلت طيلة الوقت تحتفظ بسحر حكايات (ألف ليلة وليلة) ومتعة نواذر التراث وأخباره وأسماؤه ، إلى جوار ما تثيره الأعمال العظيمة فى الشرق والغرب ، من حوار فكرى عميق وفلسفة حانية دافئة .

ولست أشك فى أن هذه الرواية فى حاجة إلى دراسات بنائية ، تحتل فيها اللغة المكان الأرفع ، يشغل فيها « التناس » الذى يعد حقلاً خصبا فى أعمال جبرا كلها ، مكانا بارزا ، حيث يجتمع المؤلف والمختلف فى صعيد واحد وبأسلوب نادر . مثلما تحتاج إلى تفصيل أكبر فى بيان دور المكان فى بنائها بأسلوب مقارن ، وتحتاج الشخصية إلى تحليل أعمق وأشمل ، فى امتداداتها وفى رموزها فى العقل الباطن وفى الواقع الموضوعى وفى الفرد وفى الجماعة وفى جوهر الفنان الذى يختزن النار فى أعماقه ، لينتشر لهبها بعد معاناة القيود والسدود على السطح ، يغير ويحمى ويقف فى وجه الدمار .

بين غيوم شفيفة ، بدت وكأنها تريد أن تلازمها وتشتعل معها ، والشمس ترتفع نحو زرقة مشرابية لا تنتهى ، ؟ رباكوردة هائلة والسماء تتلألأ كاللازورد » (ص ١٦٢) .

ومهما يكن ، فإن الشخصية ، كما يبدو ، لا تمثل موقفا فرديا فحسب ، وإنما تمثل موقفا جماعيا ، تمثل الذاكرة الجماعية التى تنشطت فى الأمكنة والأزمنة والناس ، ومن هنا نكتسب الذاكرة الفردية قوة وعى عجيبة ومعرفة تمثل الوعى الجماعى الذى تخدّر إليها من خلال التراكمات المعرفية الجمعية عبر الأجيال .

ويغدو من السهل عليها ، على الرغم من حرج موقفها وضعفها الآنى بين مزرورى الوعى ومشوّهيه ، أن نجابه سدنة البناية الذين يزعمون أنهم قادرون على معرفة كل شيء ، وتقسديم الوعى والمعرفة لكل باحث ، فنكتشف فى ساعة ضعف أن هؤلاء مثقوبون منخورون ، يكيد بعضهم لبعض ، ولا يكاد يثق أحدهم بالآخر ، فما تسنح فرصة حتى ينقض أحدهم على الآخر .

وإذا كانت الشخصية قادرة على الهجابه وفك الحصار والانطلاق من أعماق الغرف والدهاليز المعتمة إلى آفاق رحبة حيث وضوح الحقيقة وسطوع المعرفة ، إذ تجتمع الوردة الحمراء والطفلة والشمس الحمراء الملتهبة الطالعة من الأفق البعيد لتشكيل إطار لوحة التغيير ، فإن هذه الصورة الجديدة التى تمثلها لوحة انبثاق الوعى الذى يغير العالم ويتجه به إلى مسار جديد يتفادى الانحياز نحو الدمار ، لا تلبث أن توحى بدائرة جديدة ، تبدأ بالمعاناة لتنتهى بالفن من الحلم ، إلى الفعل (١٠) . وكأن رؤية المؤلف الواعية لحركة الزمن الدائرية تتجسد فى رؤياه الفنية ، من خلال هذه الرواية الإشكالية التى تعاملت مع الزمان والمكان من خلال بنية مكانية ، صورت معاناة الإنسان فى انشطار صوره الفكرية والشعورية و « الفعلية » ثم فى تجمعها من جديد ، معاناة الإنسان فى شرطه الأدنى ومعاناة الفنان فى شرطه

الهوامش :

(١) **الغرف الأخرى** ، دار الرياح الأربع للنشر ، ط ٢ نونى ١٩٨٧ .

(٢) **جبرا إبراهيم جبرا : بتابع الروايات** ، حوار مابعد صالح السامرائى بعنوان : **الرواية والزمن والصور المعكورة** إذ يشير إلى تأثره بأعلام الرواية العربية مع الاحتفاظ بخصوصيته هو إذ يقول : « فالرواية ، كطريقة فى الرواية والتعبير ، تعينت لها عدتها من بوزاك ودستويفسكى وفلوبير ، وغيرهم من أساطين القرن التاسع عشر ، إلى جيمس جويس وفرجينيا وولف و د . هـ . لورنس وأولندوس هكسلى ووليم فوكسر ، وغيرهم من أساطين هذا القرن ، ولن يرغم روائى ، مهما كان أصيلا ، أنه ابتدع أسلوبه من الصفر ، أو أنه لم ينهل من بتابع هؤلاء الصانعين المهرة ، ولكن الذى يبقى دائما . عندما يحذق الروائى الطرق الأسلوبية كلها ، هو ذلك الشئ الجديد المتميز . كبيرا كان أم صغيرا ، الذى يأتى به لهذه الطرق المتشعبة التى لا يمكن مسبقا تخمين منتهياتها ، كما لا يمكن تحديد مقبلياتها ومنعطفاتها . »

المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ ص ٦٣ ، ٦٤ .

(٣) **بتابع الروايات** ص ٦٨ ، لقد اعترف جبرا قبل كتابة **الغرف الأخرى** بأنه يتأثر بـ **ألف ليلة وليلة** إذ يقول فى معرض موقفه من القارىء : « فتصبح عناصر الرواية عندى : أنا والكلمة ، والقارىء معا . ويقدّر ما تعلمت بعض هذا من الرواية الأوربية . تعلمت أيضا من (ألف ليلة وليلة) . »

(٤) **نحو رواية جديدة** . ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى .

(٥) **حاستون باشلار : جماليات المكان** ترجمة غالب هلسا ، انظر الفصل الأول : البيت : من القبر إلى العتبة ، دلالة الكوخ ص ٣٥ وما بعدها . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط ٢ ، ١٩٨٤ .

(٦) **انظر : انشطار الذهن** ، ص ١٨ وما بعدها حيث قرأ حديثا عن شخصيات مشهورة .

(٧) **انظر : بتابع الروايات : المتنبي وشعره : التناقض والحل** ص ٣٠ وما بعدها . **انظر** **لحرا أيضا الفن والحلم والفصل** ص ٢٠ وما بعدها ، **دار الشؤون الثقافية العامة** ، بغداد ، ١٩٨٦ .

(٨) إن المؤلف يملئ من شأن المتنبي ويقرنه دوما بتفسير إذ يرى فيها معا : « أعمال شعرية باهرة ، وحيدة معظمها مجهول » . ويعجبه فى أنه يكتب : « مفجرا طاقات اللغة العجيبة . جاعلا منها بعضا من الالهيبة المتمدن فى دجلة رحل يتصارع فيه الذكاء مع الضموح والغضب مع ازدهاء . . . » **البتابع** ص ٣١ ، ٣٠ . ويخلص إلى القول فيه : « فإن فى مصرعه يتوحد الشاعر والقارىء ، القائل والفاعل ، ويكون فى انهابة القائلة ذلك الدمج الكامل بين الكلمة ومدلولها . بين الميث والعبارة ، إنه الدمج الأخير بين حلم الشاعر وبقلته ، وبين منبته وقدره . إنه الدمج الذى سينهى به كل تناقض » ص ٣٥ .

(٩) لقد عانى وليام كوبر من كثير من الأحداث التى عصفت بحياته ، وقد كانت ثقافته أدبية واسعة وإراء سامة شعره ففى أحد أبياته يقول : « إن نمة بهجة فى الآلام الشعرية لا يعرفها إلا الشعراء » ومن شعره أيضا : « إلهى نحن قلة ولكنك قريب لا ساعدك قصير إلا أدنك صماء » . ويقول أيضا : « هناك يسوع ملىء بالدماء . » . انظر : Harry Blamires : A Short History of English Literature, MEtgyen G. Britain 1974, P.263 .

(١٠) **الفن والحلم والفصل** انظر : الكتابة والوجود الإنسانى ص ٩٧ وما بعدها .

الكتابة الخلاص

قراءة فى

«مرافعة البلبل فى القفص»

ليوسف القعيد

مجدى أحمد توفيق

(مصر)



- ١ -

نبدأ فنرسم مساراً للحركة ، أوله استخلاص مفهوم الكتابة^(١) ، وثانيه الخروج منه بآليات الكتابة ، وثالثه بيان تحول الآليات إلى متغيرات بنائية تضبط النص ، وآخره مسح موجز لنصوص هذه المجموعة القصصية . اخترت هذا المسار لأنى وجدت فى (مرافعة البلبل) فقرات تشير مباشرة إلى مفهوم الكتابة ، وتغرى بالولوج إلى النص من مدخله .

- ٢ -

فلنراجع هذه المقترحات :

أ - «احترفت الكتابة ، عندما أصبحت الكلمة قنطرة إلى لقمة العيش أدركت أنى وقعت فى الفخ ، وكانت تلك مصيبة العمر كله ، (ص ٣١) .

هذا هو المفهوم المرفوض للكتابة ، الكتابة الاحتراف . إنه الكتابة التى تبحث عن الرزق فحسب ، وهى فخ ، ومضية . لكنها ، حل الرغم من أنها مرفوضة ، لانزال مستوى من مستويات الكتابة الفعلية تمسح المفارقة بين الواقع والمثالى ، الممكن والمنشود .

اخترت أن أطلق على مفهوم الكتابة الذى تصدر عنه مجموعة «مرافعة البلبل فى القفص»^(٢) اسم «الكتابة الخلاص» لأنى وجدت مفهوم الكتابة فى أحد المواضع فى المجموعة مقترناً بفكرة الخلاص . ربما تجد المفهوم نفسه مقترناً بمفاهيم أخرى فى المواضع الأخرى ، مثل مفهوم الصدق . لكنها كالصدق تشير إلى بعض الدوافع دون البعض الآخر ، ودون الغايات التى تستبطن الكتابة ، وتتجلى فى النصوص ، بمعزل عن صاحبها . فمفهوم «الخلاص» ، إذن ، يشير إلى الدافع والغاية ، ويشير إلى الصراع بين الذات والعالم الذى يضطرم به الخطاب ، وهو المفهوم الفاعل فى الممارسة ، بغض النظر عن كونه المفهوم المفترض فى ذهن الكاتب ، أو غير المفترض .

ولانتصرون أن هذا الاسم ، أو أن هذا الخطاب النقدى الذى تطالعه كله ، خطاب مدح ، أو خطاب قدح ، لكنه محاولة لفهم هذا الضرب من الكتابة الذى قد نلقاه هنا أو هناك .

ب - ولن ننقل سوى تلك الكتابة الفريدة التي لا تكتب سوى بحبر القلب ، أو القدرة على الكتابة على سطح الماء والتدوين على وجه الريح ، (ص ٣٢) .

ههنا الكتابة المختارة : الكتابة الإنقاذ التي تتحرك بين قطبين : القلب ، والمستحيل (سطح الماء ، ووجه الريح) . إنها كتابة مغموسة في الشعور تبحث عن فعل مستحيل .

ج - «خلاصى الوحيد ، هو أن أكتب قصة غزلان ، التي لا أعرف منها حرفاً واحداً ، ليس مهماً أن تعرف ، المهم أن تشعر ، أن نجيش النفس بهذا الشجن الجميل ، الذى يأتى بعده طوفان ولادة الكلمات» (ص ٣٤) .

الكتابة الإنقاذ هي الكتابة الخلاص ، وهي نجيد عن المعرفة ، وتتجه إلى الشعور ، ونحدده بجيشان الشجن ، وتستمد جمالياتها منه . لانعرف مايسبق الشجن . لانعرف إلا أنه حالة لا تنطق ننشد معها الخلاص . أما ما بعد الشجن فتحده الفقرة بأنه طوفان ولادة الكلمات . إننا أمام حركة واضحة تنجى آليتها من الشجن إلى الكلمات . تظل الكلمات طوفاناً يحتاج إلى ضروب من التنظيم ؛ فهل يكون الشجن أحد ضوابط النظام حتى يتغلغل في اللغة ؟

د - «أحد أبطالها كاتب ، لكن أكثر صدقاً ، ولنفلق كافة الأبواب والنوافذ التي يمكن أن يتسلل منها الكذب الجميل» (ص ٨) .

ها هو الصدق يخایل الكتابة . والصدق متصل باللغة ويكشف بعض ضوابط نظامها . يتصل الصدق بالشعور من حيث ترى الصدق أمانة في التعبير عن شعور ، ويتصل بالواقع من حيث تراه وصفاً للواقع بما هو فيه . هذان وجهان من وجوه النظام : الشعور والواقع . وعلى المعنى الثانى يكون نفى الكذب مهما يكن جميلاً ، ويكون الصدق رصدًا للواقع كذلك .

هـ - «قال (أى المؤلف) إن القصة هي العالم الذى يخلقه ، ومن حقه أن يفعل به ما يشاء ، لأنه لا يفعل ذلك سوى عندما يمسك بالقلم ، وتكون أمامه المساحة الفارغة من الورق» (ص ٩) .

نعرف الآن شيئاً جديداً عما يسبق الشجن . إنه القهر ؛ فقدان الحرية في تشكيل العالم . من هنا تكون الكتابة حرية خالقة بديلة لعالم القهر . فما الذى يشاء أن يفعله بهذه الحرية ؟ ما يشاء هو ضوابط النص وآليات الكتابة ، ولقد عرفنا منها الشجن الجميل والواقع القاهر .

و - «... أكتب (أى الكاتب) لا المؤلف من شخصيات مراقة البهليل) رسائل ألتحدث فيها عن أشياء الجميلة والأمال الحميمة وحالات الفلق...» (ص ٣٠) .

لا يزال الشعور حاضراً يضبط الخطاب (الرسائل) ، أما الأشياء الجميلة فهي تفاصيل تمثل بطاقة للخطاب محكومة ببعديها : الشعور ، والواقع . دلالة الأشياء وقيمتها تتحددان بقدرتها على تمثيل الشعور ، وتمثيل الواقع معاً .

ز - «... كتاب يسكن تلافيف العقل الجماعى لأمنه مطلوب منه (أى القاضى) أن يحكم بمصادره...» (ص ٥٦) .

يظهر المخاطب . هذا خطاب يخاطب في القارىء «العقل الجماعى» . ليس الخلاص ، إذن ، خلاص الكاتب من قهر العالم بإنشاء عالم أدبى يمارس عليه حرية التعويضية فحسب ، لكنه ، كذلك ، خلاص الجماعة والأمة . نتكشف ههنا الوظيفة التحريضية الاجتماعية للخطاب ؛ فالخلاص لا يتم بحركة فرد ، لكنه يتم بحركة جماعية .

ح - «... كنت (الكاتب) أجرى وراء الكتاب الذى جمع فئات الضوء المتناثر في أرجاء هذا الكون» (ص ٢٧) .

تعد هذه الكونية نقلة أعل لا تتحقق إلا من خلال إصابة العقل الجماعى . ولاتنفصل الكونية والضوء المتناثر عن الكتابة على سطح الماء ، والتدوين على وجه الريح . هذا كله نوع من مداعبة المستحيل الذى يلتفت من جديد إلى القهر الذى كان مبتدأ الحركة .

ط - «... الكتاب الخالد...» (ص ٦٢) .

بقدرتها على مجاوزة الواقع دون أن تفقد القدرة الرصدية ، وذلك يكون باستمارة آليات الرسم الكاريكاتورى من المبالغة والإيهام والتخيل . وينظرة مراجعة تبيين أننا أمام حركة من الذات (الشجن) إلى العالم (الرصد) ، إلى القارىء (الوعى الجماعى) ، إلى الدلالة (المطالبة بمجاوزة الواقع وهى رسالة الخطاب القصصى ههنا) .

- ٤ -

بيد أن الآليات لا تنفصل بعضها عن البعض الآخر ، بل تتداخل فتصير متغيرات بنائية للنص . وهى متغيرات لأن بعضها قد يزيج البعض الآخر ويمارس عليه حضوراً زائداً فى بعض النصوص دون البعض الآخر . فالمحمولة العاطفية لقصة «خيل الحكومة» - على سبيل المثال - أقل بكثير من المحمولة العاطفية لقصة «عندما كان الرجل غائباً» ، والفتنة فى قصص «من الدفاتر القديمة» أهل بكثير منها فى قصص «عن الذين ليسوا أبطالاً» . ولنتعرض هذه المتغيرات البنائية :

١/٤

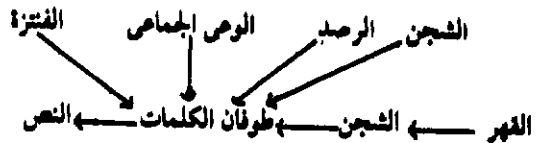
حالات الشجن : نظراً لأن الشعور إزاء الواقع شائى مضطرب فلقد حقق ثورته فى آلية التنوع الأسلوبى ، وحقق شجنه واضطرابه فى العناية السردية بالتفاصيل المشغولة بالأشياء والتصرفات ذات القيمة الشجنية . أما التنوع الأسلوبى فهو يظهر فى ذلك التنوع لأشكال الجملة . فأتت نجد فى الصفحتين الأولى والثانية من «مرافعة البلبل فى القفص» الجملة اسمية حتى يقول : «استقر المهاجرون فى جرجا» (ص ٨) فتظهر الجملة الفعلية . ونجد الأفعال تتراوح بين الفعل الماضى والفعل المضارع تراوحاً يجمعها معاً أحياناً فى مثل قوله «تمشبن فى القفص» ، تبخترت فوق أرضيته الوسخة ، كدت تدوسين على أعقاب السجائر ... » (ص ١٥) حيث المضارع (تمشبن) ثم الماضى (تبخترت) ثم الماضى يعقبه المضارع (كدت تدوسين) . ولا نعدم خروجاً عن نمط الجملة الخبرية إلى النمط الإنشائى الاستفهامى فى مثل تعليقه على ظهور المؤلف فى موضعين من القصة بقوله «أناية ؟ أربما، ولكن هذا ما كان» (ص ٩) ، فى استفهام وحوار مع الذات ، أو فى مثل

الخلود مشروط بكونية تنؤل إلى الوعى الجماعى الذى نبعث إليه بمشاهير شجن تعلن قهر الواقع وجدارته بالتغيير . ههنا نستعيد مقولة من مثل مقولة كليف بل عن الفن : «إنه يعبر عن شعور ما عميق وشامل وهام ، أو على الأقل يقبل أن يكون هاماً ، لكل الأزمان ، وليس خاصاً بأحد» (٣) ، على أن نفهم أن الخطاب يشارف هذا المستوى من العموم من خلال مشاهير لها قدرة إحصائية واضحة على وعى جماعى محدد له ظروف محددة ، وإلا يفقد الخطاب طابعه السياسى المقصود .

إننا على وجه العموم أمام كتابة تمثل استجابة وجدانية رافضة لقهر العالم ، لمحاول ضربين من الخلاص : الأول تحرير الشعور من وطأة العالم ، والآخر تحريك الوعى الجماعى نحو التغيير .

- ٣ -

فلنعد تنظيم الأمر . قهر العالم يثير شعور الشجن والألم ، فيتولد طوفان الكلمات يوازى طوفاناً مأمولاً ليحرث كل شىء حرثاً . لا يصنع طوفان الكلمات نصاً إلا بأن ينتظم فى نظام ، وهذا لا يقع حتى يعود شعور الشجن ، ورصد العالم ، لينظما الكلمات . والشعور والرفض لا يكفيان وجدما ، فهناك ضابطان آخران هما مخاطبة الوعى الجماعى ، والتسرد على الواقع بعد رصده . ولنتطرق على هذا التمرد اسم «الفتنة» ، أحنى لمساة الخروج على الواقع والانتحاء بالنص إلى ناحية لانتوقعها بمنطق الواقع المؤلف .



يتألف لنا من جميع هذا أربع آليات : الأولى تتربط فيها مواد النص وعناصره من كلمات وصور وأفكار وأنساق أسلوبية بمقتضى القيم الشعورية الراجعة إلى الشجن الكامنة فى هذه المواد . الثانية تتربط فيها المواد بقدرتها على رصد الواقع القاهر بأشياءه الجميلة والقيحية معاً . الثالثة تتربط فيها المواد بقدرتها على مخاطبة الوعى الجماعى . والآخرى تتربط فيها المواد

ختم قصة « مرافعة البلبل » الذى يلخص شخصيات الكاتب والضابط والمحامى فى ثلاثة أسئلة (ص ٦٩) .

ويظهر التنوع الأسلوبى كذلك فى بناء الجملة بناءً يمزج الفصحى بالعامية ، أو هو يضع فى قلب فصاحتها لفظاً عامياً .
نجد - على سبيل المثال - يقول فى أول « مرافعة البلبل » :
« امرأة طويلة تقف فى الفصص تشعلق فى الحديد بيديها . . »
(ص ٧) مستخدماً الفعل العامى « تشعلق » على يسر أن يقول « تتعلق » . ومن هذا الوادى قول المحامى : « قبل أن أتكلم فى هذه القضية » (ص ٤١) مستعملاً « أتكلم » على الرغم من أنه حرص على الفصحى إلى درجة أن يفصح مثلاً شعبياً فيقول « من ليس له كبير عليه أن يشتري لنفسه كبيراً » (ص ٣٥) ، كان مشاعره تغلب وتحاول صرفه عن تكلف الفصحى . واستعماله كلمة « البحترة » (ص ٤٨) تأكيد على هذه الآلية مع سهولة أن يكتب « البعثرة » . ويظل الظهور المتقطع للفظ العامى تنوعاً أسلوبياً يتجاوب مع ثورة الشعور .

ومن مظاهر هذا التنوع خروج الخطاب فى بعض المواضع عن الوصف المباشر لما يقع إلى عبارات شاعرية عاطفية تدور فى مدار الطبيعة ، وترنو إلى الشجن المستسر فيها ، نحو قوله :
« بدأت الرحلة من سجن النساء وقت الفجر الأزرق ، عندما كان القمر يدخل تحت سحابة كثيفة ، يستر بها عريه الليل ، من نور النهار الفاضح . كان الليل يخلع الثوب الأزرق ، الذى مزق به رداء الظلمات ، ويرتدى جلباباً رمادياً ، سرعان ما يستبدله بقماش صفراء ، فيها لون نور الشمس الصباحى البكر ، الذى لم يلوته أحد بعد . . . » (ص ١٧) . وعلى الرغم من أن الجملة الأولى (بدأت - الفاضح) ، قد أتت على المعنى والصورة اللذين تكررهما الجملة الثانية (كان - بعد) ، إلا أن التكرار يبدو عمداً من الخطاب إلى تأكيد الوقفة الشاعرية فى حضن الطبيعة ، على هامش المشهد ، فى استجلاء للشجن بمعزل عن قهر المجتمع - فى مجل الطبيعة .

أما العناية بالتفاصيل المشحونة بالمشاعر ، فإن نموذجها الأوضح فى قصة « عندما كان الرجل غائباً » فى تفاصيل كعكة

عيد الميلاد ، نحو : « جلست الأم . على يمينها علة الكبريت موضوعة فى طبق صينى . امتدت يدها . أخذت علة الكبريت ، فتحتها ببطء . أخرجت عود الكبريت . أشعلته واتجهت إلى الثورنة » (ص ٩٧) . ويستطيع السياق ، ويستطيع تحليل القصة فى ضوء جماليات القراءة على نحو خاص ، أن يكشف عما تشحن به تفاصيل حركة الأم من حزن وشجن جارفين مكبوتين .

٤/ب

رصد الواقع : يمثل رصد الواقع أرضية يعمل عليها الخطاب القصصى . لا يعنى أن الخطاب يستهلك نفسه فى متابعة الأحداث اليومية ، بل هو يتخفى باختيار بعض البنيات ذات القدرة الإحالية على الواقع ، لا يقدمها فى رصد بارد ، لكنه يقدمها فى جديلة مع الآليات الأخرى . ولما كانت البنيات المختارة تشير إلى الواقع فى مجمله ، تفصح قهره للإنسان ، وسلبه للحرية ، وتغريبه للذات ، فإن هذه البنيات تتكرر فيها رموز محددة لها هذه القدرة الإحالية الإجمالية ، مثل السفر المرتبط بتغريبة المصرى فى الإعارات ، ومثل المرأة التى لا تعان قهر الزوج قدر ما تعان قهر الواقع كله ، ومثل الريف الذى يمثل براءة مدهومة ، فى مقابل مدينة شوهاء نجسم القهر . ولا يخفى على قارئ رواية (وجع البعاد) أن الريف الذى لا يزال مجهل الكاسيت لم يعد موجوداً . لكنه فى الرواية رمز يفصح تغريب البراءة ، والبكارة ، وقهرهما .

يتمثل هذا الرصد فى الحدث البسيط الدال الذى يقوم عليه النص يستمد دلالاته من قدرته على تمثيل الواقع القاهر فى كليته . ففى « وجع البعاد » حدث بسيط يتلخص فى زيارة مغترب عائد إلى قرية ليسلم بعض أهلها شريطاً يحوى رسالة صوتية من ابنهم فى غربته . وعلى بساطة الحدث ، فإن دلالاته على تشويه الإنسان واغترابه شديدة الجلاء .

بالمثل ، نفرأ فى مجموعة (مرافعة البلبل) قصة « خيل الحكومة » تدور حول غفير محوّل يعيش على هامش تحويلة قطار ، تائق الشرطة لإخراجه من موقعه إلى الضياع بعد أن بلغ سن المعاش ، ليقدم نسفاً رمزياً يفضى فى مستواه المباشر بقهر

الوجوه ، وتحارب الروائع ، من علامات العنف . وتستعاد رموز الخطاب فتقوم المدينة في مقابل ريف توميء إليه البنادر الصغيرة ، ويصير القادمون من الريف هم الغرياء ، وتستعاد المرأة ، تستوعب الطيور الحرة البرية ، لكنها تظل هشة مذهولة ، كأنها براءة مهذرة عاجزة عن التغيير (محسنة ضد الحرارة) . ويتضافر التصوير البصري للمشاهد في تتبعه للتفاصيل ، مع الرموز المتكررة ، لإجمال صورة الواقع المشوه ، وهذا هو المؤلف في هذه النصوص التي تقوم على السرد لا الحوار .

٤ / جـ

مخاطبة الوعي الجماعي : لا يعمل رصد الواقع عمل انعكاس آلي تظهر معه صورة الواقع كما تظهر صورنا في المرأة . ذلك أن العلاقة بين حقيقة العالم والصورة التي يرسمها له عمل فني ليست علاقة تماثل بسيط Simple Isomorphism . ففى العمل الفني نتلقى الواقع على النحو الذي يفسره به الفنان بوصفه عالماً جديداً ، عالماً يفسر الواقع التجريبي^(٤) . هذه الفكرة تكشف كيفية تحول الواقع المرصود إلى أداة من أدوات مخاطبة الوعي الجماعي . فيصبح الواقع رديفاً للخطاب المضاد له .

ويحسن ألا نخلط بين فكرة الوعي الجماعي وفكرة اللاوعي الجمعي في مثل قول يونج : « بينما يكتب الفرد محتويات اللاوعي الشخصى خلال حياته ، فإن محتويات اللاوعي الجمعي هي كلياً أنماط توجد قبل وجوده . . . والأنماط - من وجهة نظر تجريبية أكثر تحديداً ووضوحاً هي العنصر الأخرى تأثيراً في الذات »^(٥) ، فإن يونج يهتم باللاوعي ، ونحن نهتم بالوعي ، ومحتويات اللاوعي الجمعي ، عنده ، أنماط قديمة ، ومحتويات الوعي الجماعي المقصودة هي بنية العلاقات التي تمثل صورة العالم المتغيرة بتغير الواقع المتحرك .

وتظهر مخاطبة الوعي الجماعي في الخطاب القصصى الذي نحله في صورة خطاب مباشر يكسر الوهم الأدبي الذي يفصل بين الكاتب والقارئ ، على نحو ما يفعل بريخت حين يكسر حائط الوهم المسرحي في تعامله مع جمهور المتفرجين . ولنمثل هذه المباشرة :

السلطة ، ويفضى في مستوى آخر إلى نسق رمزي يستعيد رمز الريف البريء الذي تركه الغفير قديماً ، لبحيا على هامش آلة مدنية رهيبة هي القطار ، في تغريبة داخل الوطن ، تنتهي إلى ضياع يوازى الضياع الذي ينتهي إليه أحمد في بحار الغربة ، في قصة (عندما كان الرجل غائباً) ، ويشابه ضياع الزوج في قصة (ترحال) بعد أن غادرته زوجته في تغريبة عمل ، فتكون تغريبة الزوج مثل تغريبة الغفير دياب ، تغريبة داخل الوطن ، وداخل النفس ، وعن النفس .

وكما يظهر الواقع بنائياً في الحدث البسيط الدال ، يظهر أسلوبياً في اللغة البسيطة المباشرة الراصدة ، تمثل لها بهذا المقتبس :

تصل القطارات ، تتوقف الأتوبيسات في محطات نهاية الخط ، تطرد زبائن المدينة الجدد من جوفها : ينزلون ، يسمعون في الشوارع ، تنوء الحدود التي تفصل بين الغرياء وأبناء المدينة ، أما في لبنادر الصغيرة ، فالحدود واضحة وفاصلة بين الغريب وابن البلد .

المدينة الكبيرة . حواصف يومية من الوجوه ، النساء هشات مذهولات ، كالطيور في ثيابهن الخفيفة والواسعة الفضفاضة ، وكأمن محصنات ضد الحرارة . الروائع التي يتركها وراءهن تتداخل وتتقاطع وتتحارب في شوارع المدينة (ص ٥٠) .

الجميل بسيطة مباشرة تصور الحركة في المدينة كأنها تلخص الواقع تلخيصاً إجمالياً . يقول : « تصل القطارات » فيفتتح المشهد مباشرة . والتركيب الوصفي « المدينة الكبيرة » يقف وراء نقطة ليقوم مقام جملة خبرية تامة تكفى بالمشهد البصري العام ، كأنه لقطة سينمائية مكبرة ، تحتوى صورة إجمالية تامة الدلالة ، ناطقة بنفسها . ويتم تضخيم آلية الرصد بآليات الشجن في منزعهما البلاغى الشعرى ، فيكون طرد الركاب « الزبائن » من الجوف علامة على إهدار الإنسانية ، ويكون اختلاط الحدود علامة على الضياع ، وتكون حواصف

الشهادة عليه بتعبير آخر ، فينطوى الخطاب ، حينئذ ، على تناقض كاف لتفضيه وإسقاطه ، فلا نتوقع أن نواجه خيالا يشبه الخيال الذى تصور الرومانتيكيون أنه مرتبط ، بطريقة ما ، بنظام فوق الطبيعة^(٦) . نحن أمام حالة أقرب إلى وجهة النظر التى تكشف فيها الصور الفتشازية اعتمادها على الواقع ، تأسيسا على المبدأ المادى للمعرفة وهو : إننا ندير معرفتنا حول العالم الحقيقى الموضوعى المحيط بنا^(٧) ، أعنى أمام حالة لا تزيد فيها آليات الخيال عن إضفاء طابع تخييل مفارق للواقع على الواقع نفسه ، إضفاء يسط أفقا من الحرية للمبدع يستبطن فعل الكتابة ، ويظل لهذا الطابع التخيل القدرة على كشف الواقع ، أو لعله يكتسب بتخيلته قدرة مضاعفة على كشفه . بهذا تصبح الفترة لمسات بنائية وأسلوبية كاشفة .

ونحقق الفترة نفسها بنائيا بالاتصال ببنية الحدث البسيط الدال التى يعلق عليها النص دلالاته المحيلة على الواقع ، المدينة له . ويمكن أن تمثل لذلك بقصة (التوبة) التى لعلها غاية ما تبلغ الآلية حين يفرط فيها الكاتب ، على أن تخرج نص « المرافعة » فى إحدى قراءتيه القادمتين . وفى قصة (التوبة) نرى معتقلا بعد خروجه من المعتقل يخضع للمراقبة ، ومن يراقبه يسجل له فى اليوم الأول أنه حلق لحته التى كانت طويلة قبل خروجه وقبل اعتقاله ؛ ربما حلقها لأنه تاب . ويسجل له فى اليوم الثانى دخوله لحارة ؛ فهى حنة ستحسب له بألف - على ما يقول . ويسجل له أخيرا أنه سرق محلا ، فيستنتج أنه خضع تماما لقوانين الواقع ولا داعى للمراقبة . والخروج على منطق الواقع ههنا يتمثل فى التحولات اليومية للمعتقل ، والنتائج المباشرة التى تستنتج منها ، والتى لا يمكن استنتاجها من مخبر من مخبرى الشرطة بهذه السهولة . لكنه أراد تخيلا يقوم على المبالغة التى تحسم فجاجة الواقع ، والتى تمثل نقطة التقاء بين الفترة والنكتة فى آليات الفكاهة والضحك المعروفة .

وفى قصة (عندما كان الرجل غائبا) مشهد حابر خاضع لهذه الآلية ، مضاد ، فى طبيعته ، من بعض الوجوه ، للمشهد السابق . أعنى مشهد الأم التى أخرجت فستان فرحها فى الاحتفال بعيد ميلاد ابنها الغائب ، على الرغم من أنها لم تخلع السواد منذ وفاة زوجها إلا إلى ألوان قريبة منه ، وعلى الرغم من الحزن الذى جدد الاحتفال فى النفوس . ربما أمكن تفسير

- ١ - « إنقاذ بر مصر يساوى » (ص ٥٨) .
- ب - « آخر مساجن شعبية بناها عبد الناصر قبل استشهاده » (ص ٦٠ ، ٦٧) .
- ج - « ... القادمة من بلاد الحل الأمريكى » (ص ١٠٩) .
- د - « لأن الناس لم تعد هى الناس » (ص ١٢١) .
- هـ - « أنا المؤلف التمس ، الذى أضاع كل إمكانات العمر ، بحثا عن المستحيل المستحيل . أقول لن يصلح فوضى البر ، بر مصر ، سوى معجزة ، بعد أن سلمنا أرواحنا جميعا لغول اسمه : المعجز » (ص ٦٩) .

هذه المواضع المختارة من عشرات المواضع ، على تفاوتها فى درجة المباشرة ، تمثل محاولة الخطاب أن يكون تحريضا مثيرا ، أو مثورا ؛ بمعنى أنه يهدف إلى رفض الواقع وشروطه ، والعمل على إنتاج واقع أفضل . ولهذا المباشرة يضع الكاتب أحكامه فى النص ولا يدع النص ينتجها وحده رفعا لدرجة التحريض . والمقتبس الأخير ، على نحو خاص ، يقدم حضورا لافتا للكاتب ، يملو فيه صوته ، ويعمم فيه قوله ، تنمية لما حاوله فى قصة « مرافعة البليل فى القفص » من إظهار ذاته ، وتقديم معلومات شخصية عن نفسه (ص ٨ - ١١ ، ٦٥ - ٦٩) . وتمثل هذه الآلية أقصى ما يلجأ إليه الكاتب من وسائل لإنجاز مخاطبة الوعى الجماعى بوصفها استراتيجية الكتابة فى هذه النصوص . وهذا ما يظهر أيضا فى استخدامه كلمة « المرافعة » فى عنوان النص .

٤ / ٥

الفترة : تنبع الفترة من مفهوم الكتابة منذ رأينا أن الكتابة خلق حر لعالم يمارس فيه الكاتب حرية لا يتيحها له الواقع الحى ، ومنذ رأينا الكتابة ، من بعض وجوهها ، تشدد المستحيل المشار إليه فى المقتبس الأخير ، أو تحاول ضربا من النقش على وجه الماء ، أو وجه الريح فى مقتبس أسبق . لكنها تظل بعيدة عن أن تصبح سباحات متراكبة من خيال طليق فاروق الواقع ، لأنها إذا فعلت صارت متعارضة مع رصد الواقع ، أو

« ألف ليلة وليلة » التي صودرت وأعيدت . هذه القراءة تعمل آليات رصد الواقع ، أو الشهادة عليه ، أكثر مما تعمل آليات الفتنة .

القراءة المقابلة تفترض أن هذه الشخصيات كلها ليست إلا مفردات الذات ، وأن القصة أشبه ما تكون بحوار مسرحي بين كائنات الأنا ، أو لنقل بين تعدد من أنسوات ذات واحدة ، استنادا إلى أن إظهار المؤلف لذاته في الفقرتين : الأولى والأخيرة إشارة واضحة إلى ذاتية الموقف كله . من هذه الوجهة يصير الكاتب هو الذات في ممارستها للكتابة في حدود الممكن ، تقابل المؤلف الذي يمثل الذات قبل الكتابة في حدود المثال ، ويمثل المحامي آليات الدفاع ، ويمثل القاضي الأنا الأعلى ، أو الضمير الغائب ، أو في واقع الأمر ، الغيب ، ويمثل غزلان الذات المهددة المرتبطة على نحو ما بالثقافة المهددة (الكتاب) . ولا توجد صعوبة أمام هذا الضرب من التمثل إلا الضابط الذي يسهل أن نرى فيه السلطة على القراءة الأولى ، ويمكن أن نرى فيه إحدى وحدات الذات على القراءة الأخرى ، أخذا بفكرة أن السلطة ليست خارجية ، لكنها تتحد بالذات ، فتصير الذات صوتا أو سوطا للسلطة ، تقهر نفسها بنفسها ، وتراقب نفسها بنفسها . يعضد هذا التصور أنه قدم الضابط إنسانا متعبا (ص ٢٣) ، وجعله يعاني الألم والحزن والخوف ، ويقول : « من أين يأتي الحمول ؟ ومن أي الأماكن يتسلسل الملل ؟ طبقة من الرماذ تغشى نظرائ . شيء غامض يزحف إلى حياتي ، عبر شوارعها الخلفية ، أحاول - مجرد محاولة - أن أفتح نفسي بأنني سعيد . وإن كانت هذه السعادة في أبعد مكان على » (ص ٢٤) ، موجها بأن القهر يصيبها بألم كذلك . وهذه القراءة - على وجه العموم - تعمل آليات الفتنة فوق آليات الرصد .

مهما يكن الأمر ، فإن هناك مشتركات بين القراءتين ؛ فالخطاب حولته العاطفية كبيرة ، وهذا ما أنتج تنوعا أسلوبيا ملحوظا بلغ حد تنوع الضمائر على وجوهها المختلفة ؛ فاستخدم في الفقرة الأولى الضمير أنت (بفتح التاء) موجها الخطاب إلى القارئ عن المؤلف ، واستخدم في الثانية أنت (بكسر التاء) موجها الخطاب إلى غزلان ، واستخدم في

سلوكها ببعض الآليات النفسية المرضية أو غير المرضية ، لكن سلوكها يظل عملا خارجا عن المتوقع ، يفضي لمسة الخيال التي تكسر حدة استرسال الواقع حاملة شحنة وجدانية ، لا تغيب عن القارئ ، من الشجن .

واضح أن الفتنة تمثل لمسات من غير المتوقع ، تسقط على الحدث المروي كله ، أو على بعضه ، لتؤدي وظائفها الجمالية على وجهين خالين : المبالغة في إظهار تشوهات الواقع إلى حد كاريكاتوري ، أو مضاعفة شحنات الشعور التي تكتنف النص .

هنا ما يصح أن نشرع في مسح نقدي موجز وسريع لنصوص المجموعة .

٥ / ١

مرافعة البلبل في القفص : يجوز أن نقرأ هذه القصة قراءتين مختلفتين لا نخلوان من تضاد ، ولا نخلوان كذلك من تشابه وارتباط . القراءة الأولى نرى في شخصها مرادفات ، أو معادلات رمزية ، لقوى الواقع الحى ؛ فتري في المؤلف شخصه الحقيقي ، وتري في الكاتب شخصه الأدبي ، أو تري فيه صورة المثقف العاجز الذي اختار ، أو فرض عليه ، « الجلوس في مقاعد المتفرجين » (ص ٧) ، وتري في الضابط نموذج السلطة القاهرة للحرمان ، وتري في المحامي الوعي العاجز عن أن ينقذ الذات من السلطة ، ويحرر طاقاتها ، وتري في القاضي العدل الذي بات غريبا في مجتمعات انزهر ، ثم تري في المرأة المتهمه بالسلوك الشائن صورة الثقافة المتهمه ، أو الذات المهددة ، أو الوطن الحبيس ، أو مصباح علاء الدين الذي افتقده المؤلف « وسط فوضى البلاد » (ص ٦٩) ، بمعنى الخلاص المفقود ، أو تري فيها على نحو أكثر تحديدا ، أو تضيقا للدلالة ، كتاب ألف ليلة وليلة الذي صودر ثم أعاده القاضي ثانية ، تري هذا استنادا إلى وصفه بأنه الكتاب الألفى (ص ٤٤) ، وإلى تعبير « وحلق مع الحكايات » ، وسبح في بحار الليالي المدهشة » (ص ٥٧) ، واستنادا إلى أن الفاتنة التي أطلت من بين صفحات الكتاب على القاضي (ص ٥٧) ، تشبه « غزلان » المرأة المتهمه (ص ٦١) ، بل إن لدى القاضي يقينا أنها غزلان (ص ٦٢) ؛ فغزلان - إذن -

الفقرات من الثالثة إلى السادسة الضمير أنا مسندا الخطاب إلى متكلم مختلف كل مرة ، ثم استخدم في الفقرة السابعة ضمير الغائب هو ، في حديثه عن القاضي ، لعله رأى أن القاضي هو الضمير الغائب فعبر عنه بضمير الغائب ، وهو ما تحمله القراءتان معا ، ثم جاءت الفقرة الأخيرة خاصة بالمؤلف ، مستعملة ضمير الغائب ، كأن الذات تتخارج عن ذاتها لتراها من مبعده ، ولا تناقض في الضمير وهنا مع ضمير الفقرة الأولى (أنت) الذي استعمله في خطاب حول المؤلف كذلك ، لأنه إنما استعمله هناك موجها إلى القارئ في إشارة عابرة واحدة في الصفحة الثانية (ص ٨) ، في حين اندرج سائر الفقرة في ضمير الغائب في حديث عن المؤلف .

ومن صور التنوع المشار إليها سابقا تنوع بنية الجملة من الخبر إلى الإنشاء ، ومن الجملة الاسمية إلى الفعلية ، ومن الفعل المضارع إلى الماضي ، وإن كان الخطاب في الفقرة الثانية يقتضى إزاحة الفعل المضارع للماضى لأنه يصف غزلان في حالاتها إبان القول في لحظة مباشرة .

٥ / ب

عن الذين ليسوا أبطلالا : الطابع الغالب على قصص هذه المجموعة لأربع هو غلبة آلية الرصد مضمورة مع شحنة وجدانية عالية مع تراجع الفتنة والمباشرة في مخاطبة السوعي الجماعي .

في القصة الأولى « العودة إلى البيت » لا نرى إلا الزوجة في زيارتها لزوجها السجين ، ثم في أكاذيبها على طفلها المسمين « شريف » و « شريفة » - كأنه يوحى بأن السجين قهر ظالم للشرفاء - وزعمها بأن أبيها في سفر ، ولا نكاد نلمس فتنة إلا في سؤال الزوج لها : من الذي اخترع الصمت ؟ كأنه يتوق إلى تفجير عالمه كله ، والخروج من أسر الواقع . لكنها لمسة واهية تضاعف من الشحنة الوجدانية التي تتداخل مع الحدث البسيط في دلالاته على آلام القهر والتوق إلى الحرية .

وقد أشرنا من قبل إلى قصة (خيل الحكومة) التي تقل فيها الشحنة العاطفية ، ويختفى فيها الحضور المباشر للمؤلف ، والخطاب المباشر لسوعي القارئ ، ويدع النص دباب وأزمته

يقومان مقام علامة على قهر الواقع للذات ، وضياهما ، في إعلاء لأليات الرصد بطبيعتها السردية التي يقل فيها الحوار .

وترتبط قصتا (عندما كان الرجل غائبا) ، و (ترحال) برواية (وجع البعاد) بنائها ، من حيث تقف النصوص الثلاثة عند نيمة السفر وتغريبته ، حتى تشعر أن شريط التسجيل في « عندما كان ... » يتجاوب مع شريط التسجيل في الرواية ، وأن قوله في « عندما كان ... » ، « إلا أنه كن يعانين من وجع البعاد » (ص ١٠٠) ، وقوله في (ترحال) : « تسلس ملح البعاد تحت الجفون » (ص ١١٠) ، و « وجع البعاد تبدأ أيامه » (نفس الموضع) ، و « يتألق وجهها الذي اقترب من لحظة البعاد » (ص ١١١) و « بدا لي أسمنت القاهرة مهددا بالذوبان تحت حرارة قهر البعاد » (ص ١١٣) ليست كلها إلا علامات على أنها بناء تجريبي مكثف لخبرة يبحث عن بنائها المطول الأفقى في الرواية (٨) . والنصوص الثلاثة تمثل خطابا عاطفيا سرديا مشغولا بالتفاصيل البسيطة لقيمتها المزدوجة عاطفيا وواقعا معا . ولا يفوتنا في « عندما كان ... » أن نلاحظ تلك المقابلة بين أختين إحداهما « مكتكة العقل والحكمة » والأخرى « كائن آدمى معجون من العواطف » (ص ٩٦) ، ثم نجد مكتكة العقل هي التي تسمعهم الشريط وتفجر فيهن الأحران اندفاعا مع عاطفة أقوى من العقل . ولا يفوتنا في (ترحال) قوله : « نحاول الهروب من لحظة الوداع ، ولكنها تقترب ، لا مفر ، أدركها بالعقل وأهرب منها بالقلب » (ص ١١٠) حيث السلوك (الهرب) محكوم بالقلب ، ولا تحسم إدراكات العقل شيئا . كلها علامات على الطبيعة العاطفية للخطاب .

٥ / جـ

من الدفاتر القديمة : تمارس القصص الثلاث تحت هذا العنوان آلية الفتنة التي تبالغ في تجسيم الظواهر لإبرازها . تتراجع الآليات الأخرى محتفظة بمكانها ، أو كمونها ، في الرسالة الإجمالية التي يبعث بها النص بوصفها رسالة باحثة عن الحرية ، داعية إليها ، بالمعنى السياسي للكلمة . وقيد السياسة يضاف وهنا لأن قصص (من الدفاتر القديمة) لا تعالج من أنواع الخبرات سواء .

جمهور غفير كل واحد منه يزعم أنه القاتل ، تأكيداً لجماعية الرغبة في قتله .

والضمير السائد في قصص (من الدفاتر القديمة) هو ضمير الغائب . كذلك فإن الضمير السائد في قصص (من الذين ليسوا أبطالاً) هو ضمير الغائب ، لا أستثنى إلا قصة (ترحال) التي خرجت في ضمير خطاب ، كأنها رسالة يوجهها الزوج إلى زوجته المسافرة وهو عائد من وداعه لها . وقد انتهت بفتنزة تتمثل في محاولة الراوي أن يبحث عن اسم آخر ، كأنه بالاسم الجديد يعيد خلق نفسه نفساً جديدة ، إذ لا مفر من مقاطعة نفسه التي تضيق في عالم الاغتراب . والفتنزة هنا مشحونة بالقيمة العاطفية في مقابل صورها الأخرى التي تكتفى بدلالاتها على القهر السائد في الواقع دلالة لا تتخفف من شعور الأم فحسب ، بل إنها قد تكون باسمة كالدعابة .

مهما يكن الأمر ، فإن ضمير الغائب هو الأقرب لهذا الضرب من الكتابة لأنها خطاب مباشر من المؤلف إلى القارئ عن العالم الذي يقهر الحريات ، ويضيع الذات في غرباتها . ولا يملك من يتحدث عن العالم إلا أن يشير إليه بالضمير هو ، لكن « هو » يطفى دائماً على « أنا » و « أنت » .

ففي (الحادث) نرى جندياً يلتقي على رجل أسئلة حسابة بسيطة من قبيل السؤال عن حاصل جمع اثنين واثنين^(١) ، فيجيب الرجل عنها ، فيشهر الجندي مسدسه ، ويعلن على جمهور الناس أن الرجل خالف القانون وعرف أكثر مما يسمح بمعرفته ، وينتهي الأمر بأن يقتل الجندي الرجل . والقتل علامة صادمة على المصير الذي ينتظر الإنسان في مجتمع القهر إذا طال القهر حرته ، ومعارفه ، والمنطق السليم كذلك .

ولا نخرج قصة (التوبة) عن هذه الآلية التي تجسم تشوه الواقع وقهره من خلال المعتقل السابق الذي خلق لحيته ، وزار الخمار ، وسرق محلاً ، فصار مقبولا مريض السلوك .

وتمثل قصة « كائنات العالم الثالث » الآلية نفسها من جهتين : الأولى أن الرجل الكبير الذي اغتيل كان في حماية القوى الأجنبية حتى أصبح المحقق في الاغتيال من دولة أجنبية ، وهو يطلق على المواطنين التعبير الذي تسمت به القصة تعالياً عليهم ، وعجزاً عن فهمهم . والجهة الأخرى أن الرجل الذي اغتال الرجل الكبير اعترف في التحقيق ، فإذا برجل ثان يأتى للاعتراف بأنه القاتل ، ثم ثالث ، فرباع ، حتى يحضر

الهوامش

(١) يوسف القعيد : مراعاة البلبل في الففص - القاهرة - دار الهلال - سلسلة روايات الهلال - العدد ١٦ - ديسمبر ١٩٩١ م . ويتألف المجموعة من رواية قصيرة (novella) هي « مراعاة البلبل في الففص » وأربع قصص تحت عنوان : « من الذين ليسوا أبطالاً » وثلاث قصص تحت عنوان « من الدفاتر القديمة » وبما أنها ترجع إلى أوائل الثمانينات ، أو قبل ذلك . وآخر القصص مدبلجة بالتاريخ ١٩٨٢ .

(٢) مصطلح الكتابة Writing مستعمل في نظرية التفكيك ما بعد البنائية . ولا أطابق بين استعمال القراءة الحالية والاستعمال التفكيكي ، فهي هنا مفهوم فاهل في النص بولد آلياته وبنياته ، وليست ممارسة ضدية لوعي مختلف . للمقارنة يمكن الرجوع إلى : Christopher Norris, Deconstruction, Theory & Practice, Methuen, London & New York, 1982, pp. 24-32.

(٣) انظر : Clive Bell, Art, New York, Perigee Books, 1981, p. 159.

Gella Yermash, Art as Thinking in Aesthetics, Art, Life, Raduga Publishers, Moscow, 1988, p. 287.

(٤) انظر :

(٥) انظر : C. G. Jung, *Psyches Symbol*, edited by, Violet S. de Laszlo, Anchor Books, New York, 1958, p. 6.

(٦) سيرموريس بورا : الحبال الرومانسي - ت : إبراهيم الصيرفي - المجلة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٧ م - ص ٩ .

(٧) انظر : I. Roset, *The Psychology of Fantasy*, Progress Publishers, Moscow, 1984, p. 27.

(٨) كنت أتصور أن الفصتين إعادة كتابة للرواية لتركيز الخبرة بعد تمديدها ، وكنت أتشكك في أن يجد المبدع القدرة على التركيز والتكيف بعد أن تنال منه الخبرة بجهدها المطول . لكن الأستاذ يوسف القعيد تفضل فنبهني إلى أن الفصتين سابقتان على الرواية فعدلت تصوري ، وصح عندي ما توقعت في الهامش الأول من قدم قصص المجموعة النسي .

(٩) من الطريف أن في هذه القصة مسألة حسابية أخطأ فيها المؤلف فيها أتصور ، وهي سؤاله من حاصل : أربعة في عشرة ناقص عشرة على عشرة ، وأتصور أن حاصلها : ثلاثة ، وليس عشرة ، هل ما أثبت المؤلف (ص ١٢٢) . وهي اختبار من الجندي للرجل يستهدف التعقيد ، في الجمع ثم الطرح والضرب والقسمة ، ليتأكد الجندي أن الرجل ارتكب جريمة معرفة ما لا تصح معرفته (نفس الموضوع) . فالرجل قتل ظلها من وجهين : الأول أنه حرم من معرفة هي حق طبيعي للإنسان ، والآخر أنه حولها على صواب ، لم يرتكبها

● ● ترجو مجلة (فصول) من كتابها أن يتفضلوا بكتابة فقرة تعريفية ، تتضمن المعلومات الأساسية (البيوجرافية) عنهم ، مع المقالات التي يرسلونها ، وذلك حتى يتسنى للمجلة أن تقدم هذه المعلومات - في صدر المقالات - إسهاماً في تعميق معرفة القراء بالكتاب ، ودعماً للعلاقة المتبادلة

توفيق الحكيم والمنسى قنديل بين عودة الروح وانكسارها

محمد بريوى
(مصر)

أما من جهة الحدث الروائى نفسه ، فإن التناص بين العاملين يتم على وجوه متعددة . كان نص الحكيم — كما نعرف — نوعاً من الترجمة الذاتية لأن «محسن» ، الشخصية الرئيسية فى الرواية ، كان تمثيلاً للحكيم نفسه . وفى (انكسار الروح) نلاحظ أن الراوى «علي» يمت إلى المؤلف بأكثر من صلة ، فهو طبيب مثله مثل المؤلف . كما أن الواقع الزمنى للراوى يتطابق مع الواقع الزمنى للمؤلف . ففى عام ١٩٦٧ كان الراوى طالباً فى السنة الأولى فى كلية الطب ، وهذا فى الغالب حال المؤلف الذى ولد عام ١٩٤٩ . والموهبة الأدبية ملمح مشترك أيضاً بين الراوى والمنسى قنديل ، فقد كان الراوى شاعراً حين كان يدرس الطب (وربما تفتحت موهبة المنسى قنديل على الشعر أولاً ؟) . ولعل هناك أموراً أخرى مشتركة بين المؤلف والراوى لا أعرفها (والحقيقة أننى لا أعرف عن المؤلف إلا أنه أديب متخرج من كلية الطب وأنه ولد عام ١٩٤٩ ، وهى المعلومات المكتوبة على غلاف الكتاب) .

يستدعى نص (انكسار الروح) ^(١) للمنسى قنديل نصاً آخر من التراث الروائى المصرى هو نص (عودة الروح) للحكيم . ويتم هذا الاستدعاء عبر علامات متعددة .

وأول علامة استدعاء للنص القديم تكمن فى العنوان نفسه ، فكلمة «الروح» قاسم مشترك بين عنوان النص الحالى وعنوان النص الغائب . والحق أن عنوان المنسى قنديل لفت نظرى من قبل أن أبدأ فى قراءة الرواية ، لما فيه من بلاغة رومانسية لا نعهد لها فى عناوين الأعمال الأدبية المعاصرة التى تتجنب غالباً النزعة الإنشائية الشاعرية وتنحو إلى الحسية أكثر مما تنحو إلى التجريد . فالتعنوان فى حد ذاته يشكل انحرافاً عما هو مألوف . يكمن فى العنوان إذن ملمح أسلوبى يحتاج إلى تفسير . وتفسيره فى نظرى أن الكاتب انجذب أساساً لاستخدام كلمة «الروح» لكى يقيم تناظراً مع الحكيم ، ثم اختار كلمة «انكسار» لكى يختلف عنه (ويغلب على ظنى أن عملية التناص برمتها قد تمت على مستوى اللاشعور من جهة الكاتب) .

ولعل الفصحى ناسبت أسطورية (انكسار الروح) على حين أن العامية ناسبت واقعية (عودة الروح) . والأسطورية والواقعية تشكلا مظهراً شكلياً آخر من مظاهر التضاد بين النصين ، وهو ما سنعود إليه بعد قليل .

ويلاحظ في رواية (انكسار الروح) أن الموقف الكوميدي الوحيد الذي يمكن الوقوف عنده هو ما حدث من «الكوتش» حين أقام ما سمّاه حفل التدشين للطلبة الجدد ، غير أن الكوميديا في هذا الاحتفال هي نوع من الكوميديا السوداء الكثيرة ، إن صح أن توصف الكوميديا بالكآبة ، وهل هناك كآبة أكثر من أن يعقب الراوي على نهاية حفل التدشين هذا بعبارة يقول فيها: «فتحنا الباب وخرجنا ببطء منكسي الرؤوس ، يغمرنا خجل الهزيمة العميق» (٢) . هذا من ناحية النظرة الواقعية للحدث وكيف انتهى . أما من ناحية الرمز ، فأكبر الظن أن حفل التدشين كان تمثيلاً أو تمهيداً لما سيحدث بعد صفحات قليلة حيث تبدأ في مواجهة هزيمة ١٩٦٧ . ولنقرأ العبارة السابقة مرة أخرى لنكتشف أنها تكاد تكون وصفاً دقيقاً للنهاية التي آلت إليها حرب ١٩٦٧ : «خرجنا ببطء منكسي الرؤوس ، يغمرنا خجل الهزيمة العميق» . هل يمكن أن توصف نهاية هذه الحرب إلا بهذا الوصف . ثم ألم تكن حرب ١٩٦٧ وما انتهت إليه عبثاً مثلها مثل حفل التدشين الذي أقامه الكوتش ؟ ولا يقف «التناص» بين هذا الفعل وحرب ١٩٦٧ عند هذا الحد بل يتعمق ، أكثر فأكثر ، حين نذكر ردّ الفعل الشعبي الساخر العاث على هذه الحرب حين أغرقت أنفسنا في سيل من النكات الساخرة إحساساً بعيشة كل شيء . يقول راوي المنسى قنديل مستمراً في تعقيبه على نهاية الفعل :

« كان منظرنا مزريراً ، مليشاً بالحمق ، وبدأنا نضحك . ضحكنا في صوت واحد ونحن نشير إلى بعضنا البعض . ضحكنا في صخب وبدأ الطلاب الكبار في الظهور ، كانوا

طابع الترجمة الذاتية إذن ملمح مشترك بين نصي الحكيم والمنسى قنديل . ومما يلاحظ في هذا الصدد أيضاً أن وسيلة التعارف بين «سلوى» والراوي في (انكسار الروح) كانت الموهبة الشعرية لدى الراوي كما كانت موهبة العزف على البيانو والغناء هي وسيلة التعارف والالتقاء بين «محسن» و «سنية» . والحق أن هناك تناصاً بين «سلوى» في (انكسار الروح) و «سنية» في (عودة الروح) كما سوف نرى .

وقبل أن أمضي في قراءة (انكسار الروح) من زاوية التناص مع (عودة الروح) ، ينبغي أن أذكر القارئ بأن التناص لا يعنى المحاكاة أو الاقتباس أو أى معنى قريب منهما ، ففي معظم الحالات تشتمل العلاقة التناصية بين الحاضر والغائب على مفارقة أو جدل أو تضاد أو تأويل أو غير ذلك من العلاقات المركبة ، وإن كان الكشف عن التناظر أو التشابه بين النصين أمراً إجرائياً حتمياً ولا انتفى مبرر التناص .

والعلاقة التناصية بين (انكسار الروح) و (عودة الروح) كما قرأتها هي في الأساس علاقة تضاد . إن (انكسار الروح) هو النص المضاد لـ (عودة الروح) ، وإن كان هذا التضاد يتحول في بعض الحالات إلى علاقة احتواء كما سوف نرى .

وعلاقة التضاد واضحة ، مرة أخرى ، في العنوان نفسه . فإضافة «الانكسار» إلى «الروح» ينشئ بسلب شديد ، على حين أن إضافة «العودة» إلى «الروح» نشئ بإيجاب ملحوظ .

ويتجلى التضاد بين النصين على مستوى الجو العام الذي خلقه الخطاب الروائي في كل من النصين إذ تسيطر النبرة الساخرة الفكاهية على نص الحكيم من أوله إلى آخره ، بينما يسود جو المأساة والجدية الشديدة على نص المنسى قنديل . وتتجلى هذه الجدية لغوياً حين يستخدم المنسى قنديل الفصحى سواء في السرد أو في الحوار ، بينما استخدم الحكيم العامية استخداماً مكثفاً في كل الحوارات التي دارت بين شخصيات روائية .

يعرفون كيف سينتطور رد الفعل من الغضب المباشر إلى الإحساس بالسخرية من كل شيء « (٣) ».

ومرة أخرى فإن الإحساس بالسخرية من كل شيء كان هو رد الفعل السائد بعد الإحساس بالغضب المباشر، وهو إحساس يذكره كل من عاش هذه الأيام الكئيبة. كان ضحك المصريين في تلك الأيام هستيرياً أشبه بالبكاء منه بالضحك أو هو « ضحك كالبكاء » كما قال المتنبي في بيته عن مصر .

عمق النص إذن الإحساس بالمأساة من خلال موقف يفترض فيه أن يكون لهوياً، وهو ما يعمق في الوقت نفسه التضاد بين نصي المنسى قنديل وتوفيق الحكيم.

ذكرت فيما سبق أن علاقة التضاد بين النص الحاضر والنص الغائب تتحول أحياناً إلى علاقة احتواء، وهي أكثر تركيباً من علاقة التضاد .

وتتجلى علاقة الاحتواء المركبة هذه من خلال النظر في علاقة كل من النصين بأسطورة إيزيس وأوزوريس . إن العلاقة بين نص الحكيم والأسطورة علاقة بسيطة تقوم على المحاكاة ، فأفراد العائلة الواحدة يتمزقون بسبب حبهيم لامرأة واحدة ويصيرون أشلاء بعد أن كانوا وحدة واحدة لا تستطيع أن تميز فيهم الخادم من السيد . وبعد أن نخونهم هذه المرأة جميعاً، فتتزوج من رجل آخر يفيقون على الحدث القومي متمثلاً في ثورة ١٩١٩ فيعودون إلى التوحد مرة أخرى وتكون الثورة أو زعيمها السبب المباشر في ملمة أشلائهم و « عودة الروح » إليهم . ومن الواضح أن النص يعيد تمثيل الأسطورة أى يحاكيها بأن يجعل الحكاية الواقعية نظيراً للأسطورة القديمة . ومن الواضح أيضاً أن نص الحكيم يقوم على الإيمان بالأسطورة وما تخمله من مغزى .

أما نص (انكسار الروح) فيقيم مع الأسطورة علاقة مركبة، لأنه في حقيقة الأمر يعيد بناء الأسطورة ولا يكتفى بمحاكاتها . وفي الصياغة الجديدة للأسطورة نكتشف أن النص ينطوى على إيمان بالأسطورة القديمة وكفر بها في آن .

إن النص الجديد يصدّق الأسطورة ويكذبها ، ومن هنا كان نص (انكسار الروح) محتوياً على نص (عودة الروح) مضاداً له في الوقت نفسه .

ويظهر التصديق بالأسطورة والإيمان بها في « فاطمة » وشقيقها « مصطفى » اللذين يمثلان في قراءتي للنص إيزيس وأوزوريس . كانت فاطمة طوال الوقت تقاوم انكسارات الروح أمام ضراوة الواقع المتدنى الآخذ في التدهور ، فكانت تظهر في اللحظات المتأزمة فتندم الراوى بروح المقاومة . بل إن ظهور فاطمة في أول النص كان بمثابة بعث الروح في الراوى وفي العالم . كان الراوى يحاول إطعام ققط وليدة تشرف على الهلاك من شدة الجوع والبرد ، ولكن الققط لم تستجب لمحاولة الراوى إلى أن تظهر فاطمة فتبعث في الققط روح المقاومة والرغبة في الحياة . يقول الراوى مخاطباً فاطمة على سبيل التذكّر :

« مددت أصابعك وبدأت تلمسينها لمسات خفيفة . نبشيت روحك فيها ... وانتصبت قائمة على أرجلها ... فتحت أفواهها وأخذت تزدرد ما أمامها دون مضغ ... من هذه اللحظة وقد أدركت أنك قادرة على صنع هذا النوع من المعجزات الصغيرة » (٤) .

وقد توالى معجزات فاطمة بعد هذا الموقف .

ولا يقل مصطفى / أوزوريس عن شقيقته فاطمة / إيزيس قدرة على صنع الحياة من أشلاء الموت . يقول عنه الراوى :

« ... ويخرج مفتاحاً إنجليزياً ثم يخرج عدة كاملة ويبداً في العمل ، يربط الصواميل ويصل الأعضاء المتباعدة ، كنت مبهوراً وقد أخذت بحركة هذه الأصابع ... فيها شيء من سر الخلق ، وبدا أن الجسد الأسود الراقد أمامها هو أيضاً يرتعد بنبضات الحياة التي تسرى فيه من خلال لمسات الأصابع » (٥) .

كان لا يتطابق معه، كما سوف نبين. فقد حاولت سلوى أن تخر الراوى إلى عالمها، ذلك العالم الذى عبث بحلم مصطفى فى أن يخلق الحياة من باطن الموت. إن هذا العالم العايب هو الذى أزال الأشلاء التى كان مصطفى يحلم بأن يعيد إليها الروح وتحولت قطعة الأرض إلى مكان يقام عليه مستشفى استثمارى لسلوى، وبذلك مات حلم مصطفى موتاً أبدياً. إن عالم الاستثمار والانفتاح هو الذى وأد أحلام فاطمة ومصطفى والراوى مما أدى إلى انكسار الروح، انكسار المقاومة، والاستسلام من ثم إلى السقوط فى عالم البغاء والفحش وازدراء كل ماهو مقدس. تقوم سلوى إذن بدور الغواية، ولكن فى نعمة فائقة تكاد تخذع القارىء عن حقيقة تمثيلها لـ «ست» إله الشر. ولعل اختيار اسم «سلوى» لهذه الشخصية لم يكن اختياراً مجانياً. فهى سلوى بمعنى أنها الوسيلة التى كان يمكن أن يسلبها الراوى فاضمة أو ينسأها فيسلبو عالمه القديم وينسأه ويستسلم للسقوط.

ورغم قيام سلوى فى (انكسار الروح) وسنية فى (عودة الروح) بدور ست إله الشر فإن الموازنة بينهما ليست تامة، لأن سنية وإن قامت بدور الفتنة والغواية فإنها لم تخل خلواً تاماً من بعض الخير. وقد تمثل هذا الجانب الخير فيها حين أثارت فى محبيها الثلاثة إحساساً بالجمال جعلهم جميعاً يكتشفون قبح واقعهم وخشونته. لشخصية سنية إذن جانب إيجابى لا يمكن إنكاره، وعلى هذا فإن «سنية» لا توازى «سلوى» موازنة تامة. وحقيقة الأمر أن نص (انكسار الروح) أخذ من سنية الجانب الإيجابى وضمه فى فاطمة، على حين أن الصفة السلبية كانت من نصيب سلوى. لكن ما المبرر النصي لتقسيم شخصية «سنية» على شخصيتى فاطمة وسلوى؟

أعتقد أن ما جعلنى أقرأ الشخصيات على هذا النحو هو تلك الخاصية النفسية المتمثلة فى قدرة فاطمة السحرية على تغيير الحالة الوجودية للراوى، بل ربما للناس جميعاً. وليراجع القارىء كيف تجسدت هذه

والحق أن النص يحتوى على مشاهد ومواقف عديدة تعمق الإحساس بأن فاطمة وشقيقتها يتآزران معاً لتقيام بدورى إيزيس وأوزوريس فى خلق الحياة من أشلاء الموت وبعث روح المقاومة، مما يعنى ضمنياً الإيمان بالأسطورة القديمة وتصديقها. بيد أن النص، مع ذلك، ينتهى بالكفر بالأسطورة وتكذيبها لأن معطيات الواقع وندهوره المستمر أديا فى النهاية إلى تغلب الشر فوهنت فاطمة، بل سقطت هى نفسها لتصبح بغياً تباع جسدها لمن يشتري، أما شقيقتها مصطفى فقد قتل فى حرب ١٩٦٧ ومات معه حلمه أن يفتح له عبد الناصر الطريق بأن يزيل إسرائيل فيتجول بسيارته الأسطورية فى أرجاء العالم العربى دون عائق.

بل إن إنكار الأسطورة تم التعبير عنه بشكل مباشر حين راح مدرس التاريخ يعيد صياغة الأسطورة صياغات مختلفة تغطى دلالات معاكسة لدلالاتها المعروفة فأصبحت إيزيس على يده بغياً وأصبح أوزوريس زير نساء مرة وعيناً مرة أخرى^(٦). والواقع أن حديث مدرس التاريخ عن إيزيس كان نبوءة سوداء بما سيصير إليه أمر فاطمة فى نهاية الرواية. صارت فاطمة بغياً مثلها مثل إيزيس فى الصياغة الجديدة التى ابتدعها المدرس ككفرأ ويأساً. ولنتذكر أن مدرس التاريخ قال ما قال بعد كارثة ١٩٦٧ وبعد أن ظل الراوى يبحث عن فاطمة بلا جدوى. كان حديث هذا المدرس نبوءة سوداء تحققت بحذافيرها.

قلنا فيما سبق إن «الشر» أو «ست» تغلب على الخير فى الأسطورة التى صاغها المنسى قنديل فكيف جسّد النص روح الشر؟ وما التمثيل الحسى لهذه الروح؟ لقد جسدها النص فى «سلوى» التى توازى «سنية» فى (عودة الروح). فالشخصيتان براقتان من حيث مظهريهما رغم أنهما تؤديان دور «ست» فى الأسطورة القديمة. فسنية فى (عودة الروح) هى التى عيشت بأفراد العائلة الواحدة المتماسكة وحولتهم إلى أشلاء. وقامت سلوى بدور يوازى دور سنية وإن

« ثم سمعت صوت الباب وهو يفتح، هل جاءوا كي يضربوني مرة أخرى؟ ... كانت فاطمة هي التي جاءت .. عارية تماماً ... ومالت على .. وتخيلت أنها سوف تعطيني لمسة ساحرة من لمساتها فتدب في الحياة، ولكنها كانت تحمل في يدها قطعة صغيرة .. عاجزة عن المواء .. وضعتها فوق صدرى فانكمشت القطعة واستكانت على، ونهضت فاطمة، ابتعدت .. وأغلقت الباب خلفها .. وظلت القطعة رابضة فوق صدرى المجرور عاجزة عن الحركة .. مثلى تماماً..
تمت الدورة .. وانقضى كل شيء يا فاطمة .. يا غرامى الحزين .. »^(٨)

تقطر هذه النهاية بأساً وانكساراً وتعود بنا إلى البداية، إنها عود على بدء كما يقال.

ولا ننسى هنا أن تعبير « يا غرامى الحزين » كان هو نفسه الذى بدأ به الراوى نصه حين قال فى أول عبارة بدأ بها النص « ماذا أقول لك يا فاطمة .. يا غرامى الحزين ». ولنتذكر أيضاً أن القلط كانت بداية اكتشاف فاطمة أو روح المقاومة وعودتها، وقد انتهى النص أيضاً بذكر القلط. « وتمام الدورة » تعبير دقيق عن النهاية الياثسة التى لا أمل فى بداية بعدها، كما أنه تعبير عن مسار القصة التى انتهت من حيث بدأت.

بيد أننا لو أعدنا النظر فى هذه النهاية نفسها، من حيث ما فيها من تجسيد حى للموقف فسوف نقرأها قراءة مختلفة. إن الموقف الحسى يناقض من حيث دلالة الإيحائية الموقف التقريرى، أى ما يقرره النص فى عبارة مجردة. لماذا؟

لأننا فى هذا الموقف الحسى الذى يعود بنا إلى بداية النص، أى إلى لحظة « عودة الروح » متمثلة فى فاطمة التى وهبت الحياة للقطط المشرفة على الهلاك بلمساتها السحرية، لا بد أن نفكر فى « فاطمة جديدة » تأتى لتتخذ هذه القطعة المحتضرة الرابضة على صدر الراوى المحتضر أيضاً. لا بد إذن أن نفكر بوصفنا قراء فى بداية جديدة أو على الأقل نحلم بها. صحيح أن الراوى ملقى

القدرة فى مشهد اصطحاب فاطمة للراوى إلى لجنة امتحان الثانوية العامة، وكيف انجذب الجميع إليها من طلاب وأولياء أمور ومدرسين وكيف أشاعت فى المشهد كله حسالة^(٧) وجودية تذكرنا بالحالة الوجودية التى أشاعتها سنية فى محببها الثلاثة. ويبقى مع ذلك أن انجذاب الآخرين لفاطمة لا يشير مشاعر الأثرة والرغبة فى التملك كما كان الحال مع سنية.

أستطيع إذن أن أقول إن النص الجديد اتخذ من النص القديم موقفاً تحليلياً ناقداً، حين استصفى من سنية الجانب الإيجابى وضمه فى شخصية فاطمة بينما استصفى الجانب السلبى وضمه فى شخصية سلوى. وهذا الموقف التحليلى هو أحد وجوه التناص الممكنة. ومثل هذا النوع من التناص هو الذى يحفزنا إلى أن نعيد فهم النصوص القديمة. ولأظن أننا على المستوى الشخصى سأقرأ (عودة الروح) كما كنت أقرأها قبل اطلاعى على (انكسار الروح). ولا شك أن التفاعل بين النصين يغير من فهمنا لكل منهما.

ولا نقف علاقة الاحتواء بين النص الحاضر والنص الغائب عند الجزئيات والشخصيات بل تتعداها إلى بنية الرواية نفسها. إن نص (انكسار الروح) لا يسير فى خط واحد كما هو الحال فى (عودة الروح) لأن الرواية مجموعة أو سلسلة من المواجهات المبررة مع الواقع المتردى، وفى كل مواجهة تنكسر الروح، ولكن فاطمة تظهر لتعيد روح المقاومة. فالرواية إذن سلسلة من المواجهات بين « انكسار الروح » و « عودة الروح » تنتهى بانكسار فادح أخير. ومن هنا كان النص الحاضر يحتوى النص الغائب ويجادله.

وقد أنهى المنسى قنديل روايته نهاية شديدة الإحكام شديدة الإيحاء. حاول الراوى فى نهاية القصة أن يهرب بفاطمة من بيت الدعارة الذى عثر عليها فيه، ولكن القائمين على هذا المآخور أو أصحاب السلطة فيه لم يمكنوه من ذلك، بل أوسعوه ضرباً وألقوا به على قارعة الطريق. ثم يقول الراوى :

على الأرض جريحاً ومهزوماً ومحتضراً، ولكن وجود هذه القطة على صدره يلح على القارئ ويحفزه إلى تفكير مختلف.

ولهذا، فإن هذه النهاية المحكمة نقول أو نقرر شيئاً ولكنها توحي بعكسه تماماً، إنها نهاية تترك القارئ فى موقف الحلم أو الانتظار والترقب.

والحقيقة أن بناء النص نفسه يوحى، بل ربما يحتم، بداية جديدة. لأننا لو نظرنا فى بناء النص بوصفه نوعاً من القص فلن نجد بداية ثم وسطاً ثم نهاية بالشكل الذى نألفه، خاصة إذا التفطنا إلى أن محور الرواية التى بين أيدينا هو العلاقة بين الراوى وفاطمة. إن هذه العلاقة لم تتطور، بل ولدت ولادةً مكتملة منذ أول لقاء. وكل ما يحدث بعد هذه الولادة المكتملة للعلاقة هو فترات غياب أو موت تعود فى نهايتها فاطمة لتعيد الروح إلى الراوى وإلى الوجود. النص إذن عبارة عن دورات من الموت والبعث. أى أننا فى حقيقة الأمر، لسنا بإزاء دورة واحدة كما توهمنا العبارة التقريرية فى آخر النص، بل إننا بإزاء دورات متعاقبة من انكسار الروح ثم عودتها ثم انكسارها وهكذا.

وعلى هذا، فإن تضمن النهاية لإمكان الحلم ببداية جديدة تؤازره بنية النص نفسه أو منطق الخطاب الروائى كما شكله الكاتب. ولذا فإن الدلالة على التبشير ببداية جديدة مستخلص من البنية الشكلية للقص. ومنطق البنية

الشكلية أولى بالاعتبار من أى عبارات تقريرية يختم بها الكاتب نصه. بعبارة أخرى فإن ما يحتمه الشكل أولى وأجدر فى الفن مما يقصره الكاتب. وأغلب الظن أن المنسئى قنديل أراد شيئاً ولكن النص قال شيئاً آخر. ولا غرابة فى هذا، فوعى النص يجاوز فى كثير من الحالات وعى منشئه.

ولا يفوتنى فى النهاية أن أشير إلى أن الجدل بين نصي المنسئى قنديل والحكيم يمكن النظر إليه بوصفه جدلاً بين واقعين مختلفين، جدلاً بين لحظتين تاريخيتين. ولكن يبقى النظر إلى الفن بوصفه مولداً للتاريخ والواقع وليس العكس. وهو بلا شك نظر أكثر وعورة وأشد خفاء.

ألم يكن عبد الناصر الذى جادله نص المنسئى قنديل كثيراً، متولداً بشكل أو بآخر عن نص (عودة الروح) ؟. أليس من الممكن أن ننظر إلى عبد الناصر وما أحدثه فى الواقع والتاريخ بوصفه « نصاً » متولداً عن نص الحكيم ؟

إن إعجاب عبد الناصر بنص الحكيم أمر مشهور، وأغلب الظن أن نص الحكيم قد تغلغل فى عبد الناصر إلى حد أنه طابق (بوعى أو دون وعى) بين شخصه وذلك الواحد الذى تشير إليه عبارة « عندما يصير الكل فى واحد ». ولكن هل كان نص عبد الناصر نتيجة فهم لنص الحكيم أو سوء فهم له ؟. من المؤكد أنه كان نتيجة لتأويل ما لنص الحكيم.

الهوامش :

- ١ - محمد المنسئى قنديل ، انكسار الروح ، روايات الهلال - القاهرة ١٩٩٢
- ٢ - نفسه ، ص ٩٤ .
- ٣ - نفسه ، ص ٩٥ .
- ٤ - نفسه ، ص ٧ .
- ٥ - نفسه ، ص ٦٨ .
- ٦ - نفسه ، ص ١١٦ - ١٢٠ .
- ٧ - نفسه ، ص ٤٧ - ٥٠ .
- ٨ - نفسه ، ص ٢٢٣ .

فؤاد قنديل والمهرم المقلوب فى رواية (السقف) وقصص أخرى

مصطفى ماهر
(مصر)

قاعدة لم يخرج عليها إلا فى بعض قصصه القصيرة ،
فى مجموعة (غسل الشمس) التى أصدرها فى عام
١٩٩٠ ، وهى من أنجح أعماله . وليس استخدام
الأديب المنظور ضمير المتكلم بالضرورة علامة على نضج
أقل ، وإن كان القصاصون يعرفون أن القصص على لسان
المتكلم أكثر سهولة وانسياباً من تحويل المنظور إلى راو أو
رواة . إن استخدام منظور ضمير المتكلم ، المنظور
الأنوى ، يلغى المسافة بين الأديب والقارئ ، وهى
المسافة الفنية القصصية التى تميز الفن القصصى ، والتى
تبرر عملية القص فى ذاتها ، حيث يتخذ الأديب قناع
الراوى ، متمشياً فى ضمير الغائب ، ويوحى إلى
المستمع أو القارئ أنه يطل من نافذة لا يصل إليها
المستمع أو القارئ ، ويرى أحداثاً ينقلها إليه من منظور
هذه النافذة . أما هذا اللون من القص الذى يكون فيه
الكاتب صاحب شخصيتين مندمجتين إحدهما فى
الأخرى ، شخصية الراوى وشخصية صاحب الأحداث ،
فهو لون له إشكاليته الخاصة ، إشكالية الغنائية أو إشكالية

قرأت أعمال فؤاد قنديل متفرقة فى سنوات مضت ،
فشدنتى ، وتمنيت أن تتاح لى فرصة العكوف عليها فى
مجموعتها لأتبين الخط أو الخطوط التى تنتظمها ،
فلما تأهبت للسفر إلى كندا (مايو ١٩٩٢) ، للمشاركة
فى جلسات مجلس إدارة الجمعية الدولية للغة والآداب
الألمانية الذى شرفت بعصريته ، أخذت معى مجموعة
الأعمال لأطالعها فى الطائرة والمطار ، وأنا أغالب الزمن ،
وأثقل بين القارات ، وحملت معى قصاصاتى القديمة
التي دونت فيها ملاحظاتى العابرة ، وأعدت التفكير
والتقدير فى إطار منهجى فى الدراسة الأدبية النقدية ،
بادئاً بالكلمة ، متسائلاً عما يفعله بها الأديب فى
تركيباته التى يبدعها ، ساعياً إلى الكشف عن غوامض
البناء الذى يقيم لبنه لبنه ، وجداراً جداراً ، وطابقاً
طابقاً ، باحثاً عن الارتباطات التى تقوم بين البناء الجديد
وعناصر العالم المترامى الذى يحيط بالأدب ، ويحتويه .
كانت أول ملحوظة دونتها عن فؤاد قنديل ، أنه
يكتب أكثر أعماله على لسان المتكلم ، وكأن تلك

هذا المجهول ، أو لا يعرفه على هذه الصورة ، أو في هذه الصياغة ، هذه الشرفة التي يقف فيها الأديب يمكن أن نسميها المنظور . واختيار المنظور شيء له أهميته المبدئية في الصياغة الفنية . فربما وجدنا في بعض الأعمال الأدبية - بصفة عامة - منظوراً سهلاً ، منفرداً ، أحادياً ، وربما وجدناه معقداً ، متشابكاً ، متعدد الطبقات ، كثير المكونات ، متتابع الأعماق .

بل إن هذا المنظور يمكن أن يتخذ طابعاً زمنياً أو مكانياً أو يتسم بسمات حضارية أو ثقافية معينة ، فمن الممكن أن يكون المنظور من الحاضر إلى الماضي أو من الماضي إلى الحاضر ، أو من الحاضر إلى المستقبل ؛ ومن الممكن أن يكون منظوراً من الشرق إلى الغرب ، أو من الصحراء إلى الواحة ، أو من المدينة إلى الريف ، أو من الريف إلى المدينة . فمنظور يحيى حقي في (البوسطحي) مثلاً منظور من المدينة إلى الريف ، وكذلك منظور توفيق الحكيم في (يوميات نائب في الأرياف) ؛ وهناك منظور من المدينة إلى المدينة ، على نحو ما نرى في روايات نجيب محفوظ : (زقاق المدق) ، (الثلاثية) ؛ وهناك منظور له أهمية كبيرة في الأدب المصري الحديث لارتباطه بالسمي نحو الصعود الاجتماعي ، وهو منظور من الريف إلى المدينة ؛ وأمثله كثيرة جداً في أعمال محمد روميث وعبد الحكيم قاسم ويوسف القعيد ومجيد طوبيا ، وهو منظور فؤاد قنديل في غالبية أعماله . ابن الريف يحكي لابن المدينة : وهو منظور يرر التعامل مع المجهول الذي يتناوله الفنان بجماليات الصورة والنغمة ، يدخل فيها الأبعاد الفكرية والسياسية والاجتماعية . صور القرية في أعمال فؤاد قنديل هي أكثر الصور إحياء ، وأغناها موسيقية ، وأثراها بالألوان .

قصة (أمنيات بهانة) مثلاً تبدأ بالمرأة الريفية التي يتضائل وجودها تحت أعباء المعاناة : تبدأ الصورة بجملة تعبر عن قبضة المكان ، عن المسافة ، عن البعد ، فهذه عبارة « غير كيلو متر واحد » توحى بإيجازها بأن المرأة

إلغاء المسافة القصصية الفنية . فنحن هنا بإزاء أدب يتحدثنا عن نفسه ، ومن منظوره ، يصطبغ حديثه بالغنائية ، فهو يقصد إلى هذا اللون من التأليف الذي يجمع بين القصصية والغنائية . والجمع بين الأنواع الأدبية معروف وقديم ، حتى إننا لا نكاد نعرف في الأدب نصوصاً لا تقوم على هذا الجمع . فالنص يكون قصصياً ، ولكنه يستعين بإمكانات الأنواع الأدبية الأخرى ، وقد حولها إلى وسائل فنية ، فترى عناصر غنائية ودرامية وتعليمية ، يمكننا عند تقديرها كمياً وكيفياً ، أن نبين دورها .

ومادام فؤاد قنديل يستعين بهذا المنظور ، فهو يعنى على الكلمة سمات من الغنائية التي تندفق مع كل حديث عن الذات . ولكنه يضع نفسه ، من حيث هو راو ، في ركن من أركان الوجود ، يطل منه على الأحداث ، ويحرص على أن يتناول هذه الأحداث بالترتيب وإعادة البناء . فؤاد قنديل لا بصور الواقع ، ولا يتغنى به ، ولكنه يقيم بناءً معمارياً يستخدم فيه حواسه وأحاسيسه وأفكاره ، ويتبع منهاجاً مميزاً أسميه منهاج الهرم المقلوب الذي يبدأ بنقطة صغيرة ، ما تلبث أن تتسع ، وتزداد اتساعاً حتى تصل إلى مداها في هذا المسطح الكبير الذي ينتهي عنده الهرم . أدب فؤاد قنديل هو ما يمكن أن نبنيه الكلمة عندما تنتقل بين الذات وقد سلكت سبيل الإبداع ، والواقع وقد بثت فيه حياة نابضة بالإحياء ، وتنتقل بين بدايات العمل الفني وإحياءات الواقع ، حتى يكتمل البناء . والأديب هنا في حركة دائبة تهدف إلى إشراك القارئ أو المستمع معه ، في تفاعل ثرى ، فهو يحرك وعي المتلقى ، ويحثه على أن يتلقى الواقع بوعي جديد متجدد .

والأديب الذى ينقل إلى القارئ ثمرات تفاعله مع الواقع ، يقف في شرفة يطل منها على « مجهول » ، يرى أنه قد أوتى القدرة على التعامل معه ، فهو يملك ناصية الكلمة ، والكلمة هي وسيلته إلى تحويل المجهول إلى دائرة الوعي ، وهو يفترض بداهة أن المتلقى لا يعرف

سارت كيلو مترات كثيرة بغير عدد ، وما الكيلو متر المتبقى إلا خطوة هينة ، وهو فى الحقيقة الفنان من الخطى إذا حسبنا الخطوة نصف المتر ، ولكننا بإزاء قانون نسبة مقلوب . والمرأة لا تصدر الصورة فهي كائن بلا وزن ، وإنما تصدر الصورة القفة المنبثة الثقيلة ، ولن يحب التفصيلات : البقدونس والجرجير والكراث . فتائل من نسج القرية . فإذا بحثنا عن حمل العبء الثقيل ، لن نرى المرأة كاملة متكاملة ، بل رأيناها كالفتات المنثور : الرقبة المشدودة ، وكلمة «المشدودة» تحمل المعنى ، ومن بعد الرقبة نرى الرأس ثم الذراع اليمنى ، ثم الذراع اليسرى ، ثم الرضيع والشدى . والشدى يشبه « بالونة فرغت من الهواء » . من هذه الوشائج تألف الصورة .

ولقد تحدثنا عن قالب الهرم المقلوب ، ولنا هنا عليه مثل من أمثلة كثيرة : الصورة تبدأ بنقطة صغيرة ، ثم ما تلبث النقطة أن تتسع ، فتتوالى الوشائج : القفة - الرقبة - الذراع اليمنى - الذراع اليسرى - الشدى .. ثم نلمح القدمين الحافيتين وقد تجردتا من البشرية وتحوّلتا إلى شيئين : قطعتين عنيدتين من العظم والجلد المشقق .. وربما لمحا الجسد والثوب ، ثوب الأم .

وما إن نصل إلى عبارة « ثوب الأم » حتى يتسع الهرم المقلوب مرة أخرى ، وتظهر البنت الصغيرة التى تعلقت بالشوب ، وكانت المرأة تقاوم التعب وتخطو بخطوات تصطنع القوة والسرعة ، فإذا الطفلة الصغيرة الملتفة بالهلاهيل تلهث خلف أمها . هكذا يدخل فى البناء السيمفونى اللحن الفرعى ليدعم اللحن الأساسى . وما إن تصل المرأة بعد هذا الجهد إلى السوق حتى تجلس على نحو مميز تمكنت منه الفلاحة المصرية منذ أزمان ، فهي تجلس والقفة فوق رأسها دون معاونة . والحركة الريفية الأصلية جدية بالوصف لتفوح رائحة الريف عبقة :

« هبطت أولاً على ركبتها كالجمل ، وحظت مؤخرتها فوق الكعبين كجلسة المصلى ، ثم سحبت ساقاً من تحتها ،

فأصبحت أمامها . سحبت الأخرى ، وربعت ، ثم وضعت الرضيع فى حجرها .. » .

رأينا كتلة البشر فى وضع الوقوف والحركة ، والكاتب يعيد تكوين الكتلة المرة تلو المرة مع تتابع المشاهد ، وأول مشهد هنا هو وضع الجلوس ، حيث نعيد المرأة الرضيع إلى ثديها ، ونرى الطفلة الأخرى تندمج فى أمها : « دست وجهها فى بطنها ، وتمددت ملتصقة بمؤخرة أمها طلباً للدفء .. » . المرأة فيها بقية من الكائن الحى ، بل فيها بقية من أنوثة بشرية ، فنحن نلمح شيئاً من وجهها وشعرها .

هذا العنصر البشرى بأوضاعه المقلوبة الذى لا يحيط به إلا قالب الهرم المقلوب هو العنصر الأساسى فى الصورة ، تدور من حوله عناصر بشرية أخرى ، تتوالى شيئاً فشيئاً ، منها البائعات الأخريات ، فى صور متكررة ، يدلنا تكرارها على أن الموضوع الذى تمثله الفلاحة بهانة موضوع عام . وإذا كانت بهانة تجسم الضعف ، فإن الهرم المقلوب عندما يتسع يحيط برجل يجسم القوة والهيمنة ، ذلك هو التاجر الكبير الحاج إبراهيم فى صورة المعلم النمطية « يجلس كعادته فى صدر دكانه وأمامه البورى » . إنه يستهزل المحور المضاد الذى يضم ممثل السلطة العسكرية سليم ، الرجل الذى يستمد قوته من « الشرايط » على كتفه ، ومن التقرب المتدننى من التاجر الغنى ، فهو يملأ حلقه وشذقيه من دخان بورى التاجر ، ومن الظلم الذى يصل إلى حد التمتع بإبداء الضعاف .

وعندما يتحرك محور القوة والهيمنة ينفرط عقد الكتلة البشرية الواهنة ، بهانة التى التحم الرضيع بثديها واندمجت الطفلة فى بدنها ، تتبعثر ، كما تبعثرت القفة وما فيها تحت نعل السلطة الغاشمة .. وما تتباعد نعمات هذا اللحن الأساسى الحزين ، حتى تتوالى آلات الأوركسترا اللينة ، فتدخل طائفة من الألحان المتتابعة الثانوية الضعيفة أيضاً : بائع طماطم ، بعض المارة ... أناس لا حول لهم ولا قوة .

السائرين على الأقدام حفاة : العمارات الشاهقة والسيارات . ولكن الطريق إلى المدينة وعمر ، فعلى هامشها مياه راكدة فيما يشبه البحيرات الآسنة ، ونفايات ، وحصى يصعب السير عليه . بهانة ترى هامش المدينة بقدميها - إن صح هذا التعبير - ولكن الهامش العر هو السوق على أية حال ، وهي حفية بهذه السوق ، لا تراها بكل تفصيلاتها فهي دائماً على عجل ، وعقلها مشغول بهوم أخرى . فالصور تأتلف من كتل كبيرة ، قليلة التفصيلات ، قليلة الألوان : أبيض - أسود - رمادي .

ولو تركنا هرم المكان والتمسنا مزيداً من التكوينات في هذه القصة الثرية ، وجدنا هرمأ مقلوباً نرى من خلاله طائفة من البشر ، لا يظهرون لنا في الواقع ، وإنما نستشفهم من خلال التداعيات التي تراود خيال بهانة ، وكأنما أراد الكاتب أن يبعد بهم عن نقطة المعاناة والبؤس . والهرم المقلوب هنا رأسه في الحياة النكراء الضيقة ، وقاعدته العالية في حياة كريمة يهفو إليها المعذبون في الأرض وينالها منهم من يشقون على أنفسهم بالكد والجهد والصبر المر . فهذا زوجها محفوظ قد خرج من الدائرة القروية الضيقة ودخل الدائرة الحضرية الواسعة ، وليس زى العسكر ، وأوشك أن يزين كتفه بثلاثة « شرايط » وتحدث بأنه خالط أصحاب النفوذ و « شاف الرئيس » .

ويدخل الكاتب في تحليله وتصويره انعكاسات العنصر الاجتماعي على الشخصية المحورية ، فنراها وكأنما استمدت من الصعود الاجتماعي الذي حققه زوجها قوة دافعة ، فلم تعد تشك في أنها على رؤسها تفضل الآخرين المغمورين الراضين الراضخين . ويحدث هذا التوجه الاجتماعي صدها على المستوى النفسي والفسولوجي والفكري . فهذه المرأة تعي أن الجهد سبيل الترقى ، وأن ما له يحققه الآباء قد يتحقق في الأبناء . وهكذا يتسع الهرم المقلوب درجة أخرى ونرى جهود هذه المرأة تتركز على ابنها جلال الذي شق طريقه إلى الجامعة ، والتحق بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية . ولا

ولكن الكتلة البشرية الأساسية ، على ما فيها من وهن ، تثبت بالعناد والصمود فتلتهم من جديد ، بين بأس وجهامة وشراسة مكبوتة . فإذا عادت الكتلة البشرية ، أضاف الأديب إليها عناصر تفصيلية قليلة أخرى ، فنرى بطنى القدمين اللذين يعبران عن الاستسلام . ولئن لم يدرك أن الكتلة البشرية هي كتلة « لحم » احتفرت فيه شقوق يضع الكاتب العبارة على سطح الهرم المقلوب .

القصة في مجموعها هرم مقلوب كبير ، وهو يضم في داخله أهراماً مقلوبة متعددة متفاوتة الأحجام ، هناك قالب هرمي يصف الأشجار القائمة على جانب الطريق الزراعي الممتد من القرية إلى المدينة ، وينتهي الهرم المقلوب عند صفحته الواسعة بالمدينة الممتدة امتداداً رهيباً بجسم السوق والسلطة . وما رحلة بهانة من القرية إلى المدينة ، إلا محاولة للخروج من الضيق إلى السعة ، وهي رحلة نمطية متكررة ، ليست قاصرة على بهانة وحدها ، بل تشاركها فيها أعداد من الطامحين إلى الصعود الاجتماعي . وتنوع الألوان ، فإذا الرحلة تخرج من الأفق الضيق والسما الممتدة والضباب الكثيف ، إلى أفاق واسعة وسما منيرة لا ضباب فيها ولا غيام ، أفاق نمتد في الخيال قبل أن تمتد في الواقع : السوق . . المدينة .

وعنصر الإصرار أو الإلحاح ، من حيث هو عنصر نفسى هام ، تعبر عنه مشاهد متداخلة لا يربطها تتابع زمني ، بل تتوالى على هيئة خواطر وخيالات ، كأنها تنوعات على لحن الخروج من الضيق إلى السعة ، ومن الفقر إلى الغنى ، ومن الضعف إلى القوة مهما كان الجهد أو الثمن . فالمرأة تبذل جهداً فوق طاقة البشر ، استأجرت ربع فدان زرعتة بنفسها ، وعملت على بيع المحصول بنفسها في السوق ، في المدينة .

والكاتب يصور اقترابها من المدينة في حركة تراكمها زيادة مستمرة في الإضاءة ، والمدينة لها رموزها في نظر بهانة ومن على شاكلتها من سكان الأكواخ

وهذه القصة مثلها مثل العديد من الأعمال الأدبية فى عصر السعى إلى الاستقلال السياسى تسج خيوطها حول أسطورة الصعود من القاع إلى القمة ، ومن الفشل إلى النجاح ، ومن الهزيمة إلى النصر التى جسمها فى قرننا الحالى طه حسين . وإذا كان طه حسين قد صور هذه الأسطورة فى (الأيام) بقصة من نوع السيرة الذاتية ، فقد سلك فؤاد قنديل وغيره سبل التضمين .

ولسنا بحاجة إلى الذهاب إلى بعيد لنلتزم الشواهد على أن الكاتب يستند فى نسيج القصة على خبرات ذاتية ، على الرغم من أنها واحدة من القصص التى لا تدور على لسان المتكلم .

وموضوع الذاتية ، كما ذكرت فى بداية هذه الدراسة ، يتسم بأهمية كبيرة فى أدب فؤاد قنديل . علينا أن نختار نموذجاً آخر تظهر فيه الذاتية بشكل بارز حتى تتمكن من الاقتراب منها بوضوح أكثر . لنأخذ قصة (الدم) من مجموعة (العجز) التى صدرت فى عام ١٩٨٣ . تبدأ القصة بقعة من الدم هى فى تفسيرنا رأس الهرم المقلوب ، وتنتهى بعالم الثأر الواسع بكل ما فيه من أخطار ومخاطر . الأديب لا يخفى نفسه عن القارىء ، بل يرفع البعد الروائى ، ويحدثك عن مشاهداته وانطباعاته وأفكاره وأحاسيسه : « عندما وضعت قدمى على أول درجة من درجات السلم الحجرى .. » . هذا النمط من القص يفرض ألفة بين الأديب والقارىء ، أو يفترضها ، فمادام القارىء يقرأ عبارات موجهة إليه تبدأ بـ « أنا » فهو - إذا استجاب لدعوة الأديب - يصطنعها لنفسه ، وإذا وفق الأديب فى ذلك فهو حرى بأن يسعد ببلوغ هذا التضامن والتآخى . ومن القراء من يضيق بهذا النهج من الحديث المباشر الذى يقتحم عليه ذاتيته ، ويفضل أن يكون هناك بعد قصى يتيح له أن يستقل بحكمه وموقفه . والمسألة تصل بتوجه الأديب ، ونصوره لقالب المضمون والشكل ، المحقق للتواصل المنشود بين المبدع والمتلقى . ولست

بأس بأن تركب أجنحة الخيال ، وتوسع الهرم فيمتد المنظور إلى حيث يتخرج جلال ويكون له نصيبه فى خيرات المدينة وما تمثله من قوة وهيمنة ، وما يرتفع فيها من عمارات شاهقة ، وما ينهب الأرض فيها من سيارات .

ونحن ندرك فى متابعة مسار الأحداث تلك الخلفية الفكرية التى يعبر عنها الكاتب ، والتى تقوم على إشكالية العلاقة بين القرية والمدينة وما يكتنفها من تناقض . فالمدينة تعيش على ما يرد إليها من الريف من بشر وإنتاج ، ولكنها تفرض على ما يرد إليها شروطها ، فهى بداية تغير الطابع الخارجى للريفيين ، فهذا هو زوج بهانة يخلع الجلباب الريفى ويلبس الزى العسكرية ، وهذا هو ابنها يلبس البذلة الحضرية أيضاً . والمدينة تشد إليها الريفيين شداً ، وتقبلهم فى قلبها حتى ينسجموا فى نسيجها ، فمن يأبى ، أو يفوته القطار ، أو تعوزه إمكانات التطور يظل على الهامش بشكله ومسماه ، فهذا هو التاجر إبراهيم يناق السلطة حتى تمينه على الهيمنة ، وهذه هى بهانة تظل ضعيفة فى مواجهة سلطة المدينة ، ولكنها لا تيأس ، فهى تعلم أن المدينة مصدر القوة .

ومن الطبيعى أن نستخدم هنا كلمة الصراع ، أو نفكر فى نوع من المضمون المأساوى ، ومن الطبيعى أن نسأل : هل يرفض الكاتب هذا الواقع الذى يشل حركة امرأة مكافحة مثل بهانة ؟ هل يرفض الواقع برمته ؟ أم هل يقبل الواقع فى مجموعه ، ويصدر عن هذا القبول فى توجيه النقد إليه ؟ الاحتمال الأخير هو الاحتمال الأقرب إلى الصواب ، فالكاتب يؤمن بعالم جميل عادل تتحقق فيه الأمنيات المشروعة ، ولا يرى غضاضة فى أن يتعب الإنسان بقدر الهدف الذى يسعى إلى تحقيقه . بهانة تمتدح التعب « الدنيا من غير تعب مالهاش طعم ، وبكرة تفرج » . والقبول بالواقع القابل للتغيير يعتمد على إيمان بالله ، فهى « تحس أن الله يرقبها هى بالذات ولن ينساها » .

ثم هناك صور تتضمنها عبارات من لغة العلم الحديث :
الارتجالية ، الفعل ورد الفعل ، « غياب برامج محددة
لخطوات الإنسان » ومناهج السلوك وخطة الحياة .

أما المشكلة الاجتماعية ، مشكلة الثأر ، فينتقل
إليها الكاتب ، من حيث هي مشكلة تمسه شخصياً ،
وهي المسبب الذى أخفاه فى البداية ، عندما أصابه
الخوف ، بل عندما تصنع عدم الاكتراث . لقد خاف
من رصاصة ثأر محددة ، يعرفها ، ويكاد يتوقعها ، وقلب
الخوف على كل وجوهه ، وربطه بالتعلق بالحياة ،
وبالحفاظ على حياة الزوجة والأولاد . وليس من شك
فى أن فؤاد قنديل يمتاز ببراعة فائقة فى التنويع سواء فى
الصورة أو النغمة أو الإيقاع أو الكلمة المفعمة بالتعبير
الشرى ، فهو يتتبع مسار الهرم المقلوب ، صاعداً ،
متسامياً ، وما زال يجزر القارىء وراءه فى سرعة حتى
يصل إلى قلب مسكنه .

والكاتب المتمكن من أصول الصياغة الفنية
الحكمة يستخدم وسيلة التشويق والإثارة ، فيزيد من
مسيبات الفلق ، ويوسع رقعة الخوف فلا يجد زوجته
واحدى بنتيه ، ويجد البنت الأخرى تبكى ، ولا تستطيع
الإجابة عن أسئلته المضطربة . وينتهى التصعيد عند باب
البيت ، عندما يكتشف أن الأمر لا علاقة له بالثأر الذى
كان يخشاه ، بل إن خوفه لم يكن له ما يبرره ، فلم يزد
الأمر عن إصابة صغيرة ، فقد جرحت البنت الصغيرة
يدها بالسكين ، وآثرت الأم السلامة فذهبت بها إلى
المستشفى .

قصة (الدم) نموذج متميز للقصة القصيرة
السيكولوجية . موضوعها الخوف الذى برع الكاتب فى
تصوير حلجاته ، وتتنوع أنواعه : من خوف مكتوم ، إلى
خوف مكبوت ، إلى خوف على الحياة ، على النفس ،
على الأهل ، وخوف من الجهول ، ومن الجبانين
والحمقى ، ومن الآخذين بالثأر . كذلك برع فى تصوير
الشلل الذى يصيب الخائف ، فيدفعه إلى السير فى

أشك فى أن فؤاد قنديل ، إذ يختار المنظور الذاتى ، يقرر
أن يقترب من القارىء أشد الاقتراب ، وأن ينقل إليه
معزوفة الكلمات التى تحرك بها وعيه ، ليحرك بها وعى
القارىء على نحو مشابه .

ماذا يفعل الإنسان عندما يرى بقعة من الدم ؟
يجيب الأديب عن هذا السؤال بهرم مقلوب قوامه
خطوات معرفية ، متمصاً الشخصية المحورية : إنه يبدأ
بتسجيلها فى ذهنه تسجيلاً خاطئاً ، دون أن يهتم بها ،
ثم ما يلبث أن يتبين أنها تتشابك مع عناصر مخزنة فى
وجدانه . أثارت نقطة الدم حاسة البصر ، ثم تسلسل المؤثر
الحسى إلى الوجدان ، فأثار انفعالاً ، وما زال الهرم
المقلوب يتسع ويتسع . تنتقل من الحركة الوجدانية إلى
الحركة العضلية : اندفاع الرجل صاعداً الدرج ،
ليطمئن على أهله . ونقطة الدم تتحول إلى العديد من
النقط المتوالية . ومع هذه الحركة الصاعدة تزدهم النفس
بأحاسيس الخوف ، أحاسيس الخوف تكتسى كلمات
فى صيغة السؤال والتساؤل : دم دجاجة ؟ دم إنسان ؟
لون أحمر ؟ بدأ الخوف بدور فى دائرة عامة ، ثم انتقل
إلى الدائرة الذاتية ، أو الخصوصية - على حد تعبير
الكاتب . ولا يزال الهرم المقلوب يتسع ، فتتزايد
الاحتمالات والخيالات والتصورات : مخلوق قادم من
السماء ؟ رصاصة طائشة ؟ مجانين ؟

ولا بأس أن يقف الخط السيكولوجى ليتضافر مع
خط اجتماعى وخط فلسفى ، فهذا هو الكاتب يدق
على وتر مشكلة من المشكلات الاجتماعية المهمة ،
وهى مشكلة الثأر ، ومشكلة من مشكلات الحياة
الجديدة وهى أن عصرنا قد اضطرب ، لأن الأنهار
أصبحت بلا جسور ، فاحتلظ الحابل بالنابل وأصبح
الجنون والحمق شائعين بين المتعلمين والهمج على
السواء ، وبين أهل الحضرة وأهل الريف . صور متتابعة ،
متلاحقة ، متنوعة : أنهار بلا جسور ، احتلاط الحابل
بالنابل (وهى صورة مأخوذة من تراث المعارك القديمة) .

عديدة (أمامى . . رأسى . . قلبى . . أحاطتى .. لغتنى كلها تنتهى بالياء ، والكلمتان الأخيرتان تنتهيان بالنون والياء) ، وربما خفت القافية واتخذت صورة التجنيس . هذا التداخل بين النثر والشعر من سمات « الواقعية الغنائية الانطباعية » ، وهكذا أصف أدب فؤاد قنديل .

هذه الواقعية الغنائية الانطباعية تظهر مقوماتها فى طريقة تصوير الشخصيات : طريقة سريعة ، خطف الملامح ، وتمزجها بالأحاسيس اللحظية ، وتدور بها ما شاء لها الفن أن تدور . نقرأ فى القصة عن « الرجل الخفيف » ، فلا يظهر لعيوننا وإنما تطوف بمخيلتنا خيالات : رصاصة .. وجه بلا ملامح .. انطباع الشراسة .. الشارب .. الضخامة .. النظرات القاتلة . وتحرك هذه الملامح فإذا الرجل الخفيف ثعبان يتلوى ويوشك أن يلتف حول الضحية الخائفة . وهو ثعبان له نظرات نقيذ ، وتشنق .

ولقد سجلت فى جذاذاتى تصنيفاً للسجل اللغوى لفؤاد قنديل لا أقول إنه شمل كل الجوانب ، ولكنه يعطينا تصوراً عن التوظيف الذى يتفق مع توجهاته الفنية والفكرية :

- ١- التعبير عن عمق القرية : التلافيع ، الكوفيات .
- ٢- التعبير عن هيمنة المدينة : العمارات الشاهقة ، السيارات .
- ٣- التحليل السيكولوجى : الانفعال ، الفعل ، رد الفعل ، السلوك .
- ٤- البعد المعرفى : الارتجالية ، المناهج ، الخطة .
- ٥- تواصل التراث : اختلاط الحابل بالنابل .
- ٦- الروح الشعبية : القطعة فى الليل ، العفريت الذى يتقمص جسد قطعة .
- ٧- الإيقاع الموسيقى الشعرى .
- ٨- الوصف الإيحائى والانطباعى .

طريق واحد ، وإغفال الطرق الأخرى ، ولا يزال الخائف يدفع بكل شئ إلى داخل هذا الإطار المحدود حتى تتجلى الحقيقة ، بعيدة عن الطريق الواحد ، والتفسير الواحد . ويمكننا أن نستخلص من القصة مضموناً معرفياً آخر ، وهو أن الفرق بين الصواب والضلال ، هو الفرق بين الأخذ باحتمال واحد ، والأخذ بالاحتمالات المتعددة .

وكما أن القصة نموذج متميز للقصة السيكولوجية التى تتسع فتضم عناصر اجتماعية ومعرفية وفكرية ، فهى نموذج للحرفية القصصية التى تعتمد على قالب الهرم المقلوب ، والتشويق ، وشد القارئ إلى حد الاندماج فيما يندمج فيه الكاتب ، والتطابق فى الوعى .

ومن البديهي أن تكون اللغة التى يستخدمها فؤاد قنديل معبرة عن توجهاته إيقاعاً ووصفاً وإيحاءً . فالراوى عندما يقع فريسة الخوف يكتب جملاً قصاراً تعبر عن إيقاع خلجات الخوف المتسارعة ، وإذا نحن ربنا العبارات ترتيباً رأسياً ، ارسم أمامنا هذا الشكل :

فجأة تصورته أمامى .

ارتسم فى رأسى

وقلبى

وجبه الشرس

وشاربه الضخم

ونظراته القاتلة

فجأة أحاطتنى من كل جانب

لغتنى نظراته كثعبان

قبدتنى

علقتنى

وشنقتنى

تلك إيقاعات شعرية ، لها موسيقاها ، ولا تخفى على الأذن قافية الوحدات الثلاث الأخيرة من هذه « القصيدة » وهى قواف ببنية أيضاً ترد فى كلمات

٩- الذاتية : الأنا ، وباء الملكية .

١٠- مشاركة القارئ : عبارات الاستفهام المباشر وغير المباشر .

١١- الأبعاد الاجتماعية .

١٢- الأبعاد السياسية والتاريخية .

١٣- الأبعاد الفكرية والفلسفية .

١٤- التواصل الحضارى (ونرى فى رواية (السقف) التى ظهرت فى عام ١٩٨٤ كيف قدم الكاتب لكل فصل بنص مقتبس من تراث أدبى ينتمى لزمان آخر أو لبلد آخر ، أو كليهما معا : شيكسبير ، طاغور ، جنتر أبش ، صلاح عبد الصبور ، أحمد شوقى) .

ورواية (السقف) رواية قصيرة ظهرت فى عام ١٩٨٤ ، وهى جذيرة بالدراسة المتأنية لأنها تجسم مقومات أدب فؤاد قنديل التى أشرت إليها فى دراستى للنصين السابقين تجسيمياً واضحاً . فهى مبنية على أساس قالب الهرم المقلوب الذى يتضمن فى أعماقه الإحساس بأن الدنيا مليئة بالمتناقضات ، والذى يبين كيف يمكن أن تتحول النقطة الهينة إلى مساحة خطيرة . كذلك تبرز أهمية تحديد علاقة الإنسان بالواقع ، انطلاقاً من وعى الأنا بما حولها ، ومن الصراع بين الضعيف والقوى ، بين الخائف والشجع ، بين الوهم والحقيقة ، الزيف والصدق . ومن قبل أشرت إلى توسيع الدائرة لتضم جوانب ، من عموميات الفكر الإنسانى ، وكلف بالشاعرية ، وإيمان أن العالم على ما فيه من تناقض عالم يحكمه نظام سليم عادل ، تقوم فيه الأحداث مقام مبررات السعى نحو حياة أفضل ، وتحقيق للذات .

تبدأ القصة بنقطة صغيرة مفاجئة ، مثيرة : صوت ارتطام شديد ، تتحرك النفس حباله بالخوف الفطرى . ثم تتسع الدائرة ، على نحو ما رأينا فى قصة (الدم) ، فتمتلىء بالاحتمالات والتساؤلات ، وتنتقل من المجال الوجدانى إلى المجال الحركى ، جرياً وبحثاً عن السبب ، فلا يكشف البحث إلا عن حطام زجاج . حتى إذا

انتهى هذا المشهد تبعه مشهد مماثل ، يبدأ بصوت ارتطام شبيه ، ومن ورائه دوائر متتالية ، تتسع وتوسع ، وتمتلىء بالتساؤلات والاحتمالات : منها ما ينهج نهج التراث الشعبى ، ومنها ما ينهج المنهج العلمى ، منها ما يعود بنا إلى قرن مضى ، ومنها ما يصل بنا إلى أعماق الأسطورة . الخوف يجعل الإنسان يرى النيل فى هيئة الثعبان . وهذا هو البيت الذى يطل على النيل ، ويتصل بالممران ، ويكتنفه مسجد ، وتحوطه حديقة ، هذا البيت الذى اجتمعت فيه شواهد الثقافة كلها ، يوشك أن ينهار وأن تبتلع الأرض ، وأهل فى خوف لا يعرفون إلى التصدى له من سبيل .

هؤلاء الذين أصابهم الخوف وانعدمت حيلتهم وأسقط فى أيديهم ، يواجههم أصحاب السلطة والهيمنة والعجرفة . وأنا لراجمون فى مدارج التراث إلى شكوى الفلاح الفصيح فى عصر الفراغة . ولقد اختلف الناس فى أمر هذه الشكوى فمنهم من أخذ الأمر مأخذ الجد ، ومنهم من سخر منها وتلهى بها . والقصة على لسان المتكلم « أنا » . هذا المنكوب يستصوب نصيح الجماعة فيلجأ إلى السلطة ، وكأننا بكافكا وشخصياته الرئيسية تستسلم للمحكمة (القضية) أو للسلطة (القصر) . ولا يخفى عليك الكاتب أن الموظفين فقدوا ثقة الناس ، وآخر ما وصل إليه الخبير أن الماء تسرب تحت البيت إلى أرض لينية ، لن يمر عام حتى يغوص فيها البناء كله ، ويصبح أثراً بعد عين ، وأمر أصحاب الحل والعقد أهل البيت بأن يرحوه .

ويعود الكاتب إلى قالب الهرم لتستوالى على مدرجاته شرائح تحمل مقومات هذا البناء : بناء يرجع إلى الأجداد ، يتعلق به الفؤاد ، له جدران من الصخر ، وسقف من الحديد وحديقة فيها كل البذور ، وكل الأشجار ، حديقة فردوسية « تزهر بخضرتها وريبعها الدائم » وللبيت درج رخامى تتخلل رخامه عروق صفراء لامعة « كجذور الذهب » . وقد يتداخل الشعر والنثر فنقرأ : « دارى . مقررى . تاريخى .. عنوانى . بعرفنى

الناس بها ، ويعرفونها بـ « » ، ونسمح لأنفسنا بترتيبها
رأسياً :

دارى

مقرى

تاريخى

عنوانى

يعرفنى الناس بها

ويعرفونها بـ

فهى إذن دار من نوع آخر ، يرتفع جوهرها عن
الدور ، ويخلق بنا فى آفاق الرمز . هذا البيت هو تراثه ،
هو ثقافته ، هو وطنه .

فإذا وصلنا إلى الفصل الثالث من الرواية القصيرة
تأكدنا من عجز أصحاب البيت ، وأصحاب الحل والعقد
عن الحفاظ على البيت . فلما أثقن أصحاب البيت من
عجزهم ، اتبعوا أسلوب الضعفاء ، فتركوا البيت يغوص ،
وحاولوا إنقاذ بعض ما فيه . والكاتب بصور التدهور الذى
حل بهم ، فهم يسكنون فى كسوخ بعد بيت ،
ويستخدمون لمبة جاز بعد نجفة ، ويلخص الوضع فيقول
إنهم أصبحوا يعيشون حياة الحيوان . أما شواهد الحضارة
التي أنقذوها ، فمنها ما يتصل بإختاتون الذى سبق
موسى إلى التوحيد ، وثورة المصريين على الفرنسيين طلباً
للحرية والحياة الكريمة ، واشتراك المصريين فى حرب
القرم وكانت مصر قد عظمت قوتها وجاوزت فتوحاتها
كل التوقعات فى القرن التاسع عشر .

وليس أصحاب البيت وحدهم هم الذين نكبوا
بالعجز ، ولا أصحاب السلطة ، فالمساحة القصصية
تتسع ، والمشهد تتوالى لنرى فيها عجز الرأى العام وعجز
الصحافة . إنه عجز عن خوف ، وعن جهل ، وعن لا
مبالاة ، وعن إهدار للقيم الإنسانية .

الزمان (ص ٥٣) يمر ، فيهبط بما قد علا
يوماً ، والمكان يلين من تحت البيت فيتحقق الانحدار
والغرق ، والإنسان يضطر لإزاء هذا الهبوط إلى الانحناء .

وتتسع صورة العجز ، وما يرجع إليه من جهل ، وما
يظهر عليه من صبور السخرية العقيمة ، فتجرى محاولات
فاشلة لإنقاذ البيت بأعمدة من خارج البناء يدقونها
لتحمل السقف فلا تحقق من النجاح شيئاً ، بل تخيل
البيت إلى ما يشبه الخنادق أو القبور . وهؤلاء هم
أهل البيت يدخلونه زاحفين « كأننا نجتاز أبواب القبور »
أو كأننا نهبط إلى خنادق « . وإذا كانت الصحافة قد
سخرت من هذا البيت الغارق ، فإنها لم تنفع من اتخاذه
موضوعاً لتسليية القراء .

كانت محاولة إنقاذ البيت بدق عواميد من خارجه
تحمّل سقفه توصف بأنها الحل العلمى للمشكلة . فلما
فشل الحل العلمى ، أثقن أصحاب البيت أن الأمر يرجع
إلى غضب الله ، فأخذوا أنفسهم بالصلاة والتقرب إلى
الله ، والتوسل إليه أن ينجيهم مما حل بهم من بلاء
(ص ٧٢/٧٣) .

وإذا كنت قد تحدثت من قبل عن البعد المعرفى
الذى يحرص فؤاد قنديل على استجلاء غوامضه ، حتى
يتضح البعد السلوكى على المستوى الفردى والمستوى
الجماعى ، ويخرج من هذا كله إلى عرض مشكلات
اجتماعية وفكرية ، فنحن نرى هنا على التتابع ، لا على
التوازي كيف يتجه الرجل إلى السلطة ، ثم إلى ما قبل
إنه العلم ، ثم إلى ما تصور أنه التقرب إلى الله ، ليعود
مرة أخرى إلى القلب فى خضم الهواجس التي تساوره
فى إلمام . وما زالت به الهنة حتى احتوته فى داخلها ،
عندما عجز عن إدراكها ، وتشخيصها ، ومعالجتها ،
وأصبح فى حالة من التخبط أو ما أسماه فى موضع آخر
« الارتجال » . لم تفلح المحاولات الهائسة فى الحفاظ
على البيت ، بل لم تتمكن من هدمه ، وظل البيت بقية
من بناء ، أو حطاماً تعيش فيه العناكب والخفافيش ،
بينما أصحاب البيت العظيم فى كوخهم ينتظرون .
وحاولت الخبرة الأجنبية محاولتها ، فجاء الخبير
الأمريكى ، فإذا هو مصرى هاجر إلى أمريكا ، وقيل عنه
إنه عليم خبير ، فلم ينجح فيما فشل فيه الآخرون ،

به وعيه ليحرك وعي القارئ على نحو مواز . وحتى لا يغيب عن القارئ ما يتسم به الموضوع من عمومية واتصال بأعماق الحضارة الإنسانية ، يورد الكاتب ستة نصوص رئيسية استخدمها كاللحن الدال على سبيل الاستهلال الموحى (وهذه الوسيلة الفنية معروفة استخدمها جوته فى « من حياتى ، شعر وحقيقة » وماكس فريش فى مسرحية « قصة حياة » ، وبيتر هاندكه فى رواية « المرأة العسراء » ، والأمثلة كثيرة) . والنصوص المختارة تستحق نظرة تحليلية لاستجلاء مقصد الكاتب فى اختيارها . النص الذى استقاء من شيكسبير يوحى بأن المضمون العميق الحقيقى لا يظهر للعين فى الشكل المادى المحسوس ، إنما يحتاج استجلاؤه إلى التفكير والتأمل .

والنص الثانى لطاغور فيه تلميح إلى الدار الصامتة وإلى البحث عن سر القلب . أما النص الذى استقاءه الكاتب من مسرحية العلاج لصالح عبد الصبور فيرتفع بالقارئ إلى مستوى البحث عن النور ، عن الشمس المحبوسة فى ثنيات الأيام .. التى تواصل رحلتها الوحشية . وفى النص سؤال أساسى هو : « كيف أميت النور بعينى ؟ » (ص ٤١) ، وفى النص المأخوذ عن جوتتر أيش (ص ٥٧) تعبیر عن الزمن الذى ينساب ، وتساؤل عن موقف الإنسان منه . والنص الخامس (ص ٧٥) مأخوذ أيضا عن طاغور ، وهو يعبر عن حكمة الصبر والصمود حيال الحرية والقيود . فإذا انتقلنا إلى النص الإختائونى (ص ٤٦ م ب) وجدنا أنه أطول نص فى المجموعة ، قصيدة لإختائون يسميها معلقة إختائون وجهها إلى صديقه الفنان بيك ، وهى من روائع الثقافة الإنسانية ، التى كانت محفوظة فى البيت الفاروق ، وحرص صاحبه على إنقاذها . إنها تصور رسالة الفنان :

« الفنان وضعت الآلهة فى الطريق الأصيل الصعب

ما أكثر الذين يعرفون الصواب ويتجنبونه !

الإيمان العميق بأن الحقيقة أفضل وأكثر جمالا

وتجسد الوضع على ما هو عليه . فهذا هو البيت لا يفرق كله ، ويظل ما طفا منه عقبة أمام التفكير فى بناء جديد مكانه .

ويتهى الكتاب نهاية أراها ميشولوجية ، فكأنما استحال ما جرى على البيت أسطورة ، فهذه سطور تحدثنا بأن النهر جرى عليه ما جرى على البيت ، فقد تحجرت أمواجه « وما عاد ماؤه يصلح للشرب ولا للصيد ولا للإبحار » . ولكن صاحب البيت ظل يقلب الأمر فى فكره ، لا يقبل به ، ولا يرضى باليأس خاتمة لتاريخ ضويل .

موضوع هذه الرواية القصيرة موضوع مبتكر ، أو تخوير مبتكر لموضوع غرق السفينة بما يعنيه من ضياع . وهو موضوع شغف به الشعراء والكتاب ، وذهب فى معالجته مذاهب متفرقة ، حتى ظهر فى زماننا فى الآداب الغربية فى صورة الخوف على غرق الحضارة ، وتجسدت الأسطورة على هيئة السفينة « تيتانيك » التى غرقت فى عام ١٩١٢ بمن وما عليها ، وكانت تمثل خلاصة الحضارة فى البناء المنيع الذى يغرق . غرقت السفينة تيتانيك ، وغرقت معها أسطورة الحضارة الحديثة . وهذا هو فؤاد قنديل يجسد الأسطورة على هيئة البناء المسقوف ، وتاريخ الحضارة يشهد أن تمكن الإنسان من حل مشكلة « السقف » كان بداية عصر جديد من الازدهار ، فإليك السقف فى الهرم ، والسقف الحجرى على المعابد ، والسقف على هيئة القباب ، حتى جاءت المواد الحديثة - بعد الخشب - فقدمت حلولاً كثيرة لهذه المشكلة الحضارية ، التى لا تدينها مشكلة أخرى اللهم إلا السعى إلى البناء الشاهق . وما دامت مصر هى التى حلت مشكلات العمارة وجعلت من البيت المسقوف ، معبداً كان أو سكناً أو ضريحاً وعداً بالخلود ، فننا أن نربط الرمز بحضارة مصر ، وما فعلها بها أبنائها .

والقصة بعد هذا قصة ذاتية أراد بها كاتبها أن يختزل الجسم الكبير إلى أصغر خلية ، فتحدث عن بيته ، ومعاناته الفردية وتأملاته وأفكاره وتطلعاته ، بكل ما تحرك

ارسم كما تشاء وكيف تشاء

ارسم الحقيقة بلا تزويق ولا كذب ولا مجاملات

إذا كانت بعض عصابات المتجرين بآمون

حاولت أن تجعلك تجوع

وأن تسخر منك

فإذا صلبوك أو قتلوك ...»

والراوي الذي يسوق إلينا القصة من منظوره ، وانطلاقاً من ذاتيته يرسم لنفسه صورة كاملة - وكأنما أراد الكاتب أن يبعد عن السمات الفردية ، وأن يوحى إلينا بأن الرجل هو الفنان في أى مكان في الوطن ، بل في أى مكان في الدنيا - فنان عزله فنه عن الناس الذين لم يفهموه ، بل سخرؤا منه ، ولم يسمعوا منه الحقيقة . إنه صاحب التراث الذي أوْشك على الفرق .

وإنك لتشهد للكاتب بأنه يمد حيوط روايته هذه بحنكة فائقة بين عالمين ، عالم الواقع وعالم الوهم ، فيعيش مع القارئ القصة المتهمة كأنما كانت واقعاً ، على طريقة فرانتس كافكا ، حيث تكون التفاصيل كلها في إطار الواقع ، وتكون الحدودية ونواة السياق في أفق قريب أشد القرب من الوهم . هذه التوليفة الصعبة من الحقيقة والوهم ، وما يتسم به أسلوب الكاتب أساساً من الثراء والتنوع والقدرة على نشر مروحة الاحتمالات والفروض والتهيؤات ، كل هذا حقيق بأن يملك على القارئ حسه وقلبه وعقله .

ومن التنويعات اللافتة للنظر في هذه الرواية نذكر تلك التي تدور في عالم الأحلام : وإذا كانت القصة كلها حلماً فإن الكاتب يخرج من الحلم الأساسى الذى استحال إلى واقع ، فيلتمس السبيل إلى أحلام فرعية ، تنفصل عن الحلم الأول ثم تأتلف معه . والكاتب يصف على نحو غنى بالإحياءات ، ويتغنى وهو يكتب نثره بلغة شعرية ، قطعها تقطيعات متوازنة ، فيها حرص على الإيقاع ، والتجنيس والقافية . ولو استخلصنا الوحدات

الموسيقية وربناها وصنفناها ، لوجدنا الكتاب كالموسيقى المتكاملة التي ترتفع تارة وتنخفض تارة أخرى وتنوع في كل حركة من حركاتها بين الجمل ، فمنها الجملة الطويلة التي تمتد لتعبر عن الانسياب ، والجملة القصيرة التي تعبر عن الانتفاضة أو التهليل أو الاندفاع ، منها العبارات الصارخة . والعبارات اللينة ، عبارات التأمل ، وعبارات الترجيع . تتفرق ثم تتجمع ، في توزيع معمارى من نوع البناء السيمفونى .

وليس من شك في أن قدرة الكاتب على استشفاف التوافق بين النغمة والإحساس والانطباع والفكرة تتيح له هذا البعد السيمفونى . تبدأ الرواية بصوت ارتطام يصوره الكاتب بألفاظ كثيرة السينات والصادات ، تمتزج بالطاءات والحاءات . أما إذا كان المقام مقام تعبير عن الشعب والإرهاق فالياءات تتوالى .

ونلاحظ في البناء الكلى للنص ذلك التكرار لوحداث لغوية ، سواء كاملة أو معدلة ومختزلة ، على نحو يذكرنا بالقرار و « القفلة » في تأدية الموسيقى العربية . وكأني بأسلوب التساؤلات والاحتمالات ، والشد والجذب ، الذى ينوع به الكاتب الجملة الأولى ، أسمع « الهنك » في الموسيقى العربية أو التنويعات في الموسيقى الغربية . والتنويع في متن الكلمة يتبع للكاتب ، كما رأينا ، تقليب المقومات الشكلية والمضمونية على أوجهها المختلفة : التاريخية والاجتماعية والفكرية والنفسية . والبناء الجمالى الذى يقيمه فؤاد قنديل يتوافق مع عالم واقعى لا يشك الكاتب فى أنه ، رغم الخطوب والمحن والمنغصات ، ورغم التناقضات ، عالم خير جميل أساساً . صحيح أن الكاتب يسأل : « فمتى يحين يومنا فنرى النور كخلق الله ! متى نخرج من هذا القمقم إلى الحياة ! » (ص ٦٨) ولكنه هو القائل أيضاً : « فضلت أنا الصلاة فى المسجد لأستمع بقرب الله فى بيت الله ... وما أروع أن تكون بلا سقف ، ولا يكون ثمة غطاء إلا السماء ، ولا من وجه إلا وجه الله » (ص ٧٤) .

رواية الأرض البكر

مكارم الفخرى

(مصر)



إلى الأعمال الروائية المنفية من قبل من تاريخ الرواية السوفيتية .

سأتوقف - هنا - عند موضوع «الفلاح والأرض» ، وبالتحديد عند رواية (الأرض البكر) لشولوخوف التى أحاول التطرق من خلالها إلى بعض السمات المميزة للفن الروائى فى الفترة السوفيتية ، وحتميات التطور الأدبى لهذا الضرب ، مسترشدة فى ذلك بالمنهج الذى اتبعه الأكاديمى الروسى ليخاتشوف فى دراسته عن العصور والأساليب فى الأدب الروسى فى القرون (١٠) : (١٨) ، وهو المنهج الذى أتاح فرصة تعرف السمات العامة المميزة لتطور الأساليب عبر عدة قرون ، وذلك من خلال التضحية بتفاصيل المعلومة ، والتركيز على الأهداف التى تتيح تعرف السمات العامة (٣) .

- ١ -

موضوع «الفلاح والأرض» من الموضوعات القديمة فى الأدب الجديدة أبداً ، وقد شغل هذا

فى الفترة المبكرة بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية (١٩١٧) ظهرت آراء تعلن نهاية الرواية بوصفها فناً أدبياً فى الأدب السوفيتى الجديد ، مستعلة فى ذلك بأن «الرواية لون أدبى بورجوازي» . ومن ثم ، فقد قدر عليه الاختفاء مع موت النظام البورجوازي (١) .

ولكن سرعان ما تبوأَت الرواية مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية الأخرى ، بعد أن شُهد فى إمكانات الأنسجة الروائية القدرة على تلبية احتياجات الثورة الجديدة «فى التعميمات الكبيرة ، فى اللوحات المتسعة للواقع ، فى استيعاب التاريخ ، والحاضر البطولى ، فى إعطاء النبوءات الكبيرة» (٢) .

لا تطمح هذه الدراسة إلى إعطاء صورة شاملة متكاملة لتطور الرواية الروسية فى الفترة السوفيتية المنبسطة على رقعة زمنية تربو على السبعين عاماً (١٩١٧ - ١٩٩١) ، فهذا موضوع كبير يحتاج إلى عدة دراسات تبحث فى جوانبه المختلفة - خاصة - بعد إعادة الاعتبار

مع الفوضى والتناقضات والغموض الذى يكتنف نفسية الفلاح ، والقضاء على الاستغلال ، والبده فى إمداد الاقتصاد الزراعى بالتجهيزات التكنولوجية ، وهذا يعنى تقرب القرية من المدينة ، ومساعدة المحتاجين والمعدمين ...»^(٦)

وظهرت الأعمال الأدبية التى تصور التغييرات الجديدة فى القرية رد فعل على متطلبات الواقع التاريخى الجديد ، وأخذت تبشر بإرساء النظام التعاونى الجديد «الكلخزة» ، واتحاد الفلاح والعامل ، واتجه إلى موضوع القرية الجديدة العديد من الكتاب ، منهم شولوخوف ، وإيفانوف ، وليونوف ، وجلادكوف وغيرهم .

- ٢ -

وربما يكون ميخائيل شولوخوف (١٩٠٥ - ١٩٨٤) أشهر الأدباء الروس ، فى الفترة السوفيتية ، من الذين اتجهوا إلى تصوير القرية الجديدة ، وذلك لأن العالم الفنى لشولوخوف هو ، حقيقة ، وقبل كل شيء ، عالم الفلاحين .

وميخائيل شولوخوف واحد من أهم الأدباء الروس فى الفترة السوفيتية الماضية ، وقد حصل على جائزة نوبل للآداب عن روايته المعروفة (الدون الهادى) . وقد ارتبطت مؤلفاته بوصف عالم الروس القوزاق^(٧) الذين خرج من بينهم شولوخوف نفسه . وتتيح قراءة أعمال شولوخوف الاقتراب من حياة الروس القوزاق ، ففى مؤلفاته :

«نسمع أصواتهم ، أغانيهم ، حديثهم الروحى الرتيب ، مهاراتهم العجلى ، نفهم خواطرهم ، وأفكارهم ، وسعادتهم ، وبؤسهم وأحزانهم ، ونستشعر لثراءهم الروحى ، وحبهم للحياة والكد»^(٨) .

الموضوع مكانة خاصة فى الأدب الروسى نظرا لخاصية التطور التاريخى لروسيا التى كان الفلاح فيها يشكل السواد الأعظم من شعبها حتى ثورة أكتوبر ١٩١٧ .

الإنسان والأرض ، الفلاح والقرية ، سلطان الأرض ، حياة الطبيعة والفطرة فى القرية ، القرية والمدينة ، القرية والحضارة المادية ، إن كل هذه الموضوعات تتقاطع وتلتقى مع موضوع «الفلاح والأرض» : أحد الموضوعات الجدلية التى شغلت الأدباء الروس فى القرنين الماضى والحالى .

انعكس موضوع «الفلاح والأرض» فى إنتاج العديد من الأدباء الروس الكلاسيين : بوشكين ، جوجول ، تورجينيف ، تولستوى ، تشيخوف ، بونين وغيرهم ، وأولى الأدباء الروس حبهم وعنايتهم للفلاح الروسى وتعاطفوا مع الظروف القاسية التى كان يعيش فيها هذا الفلاح (حتى عام ١٨٦١ كان يحكم الفلاح الروسى قانون القنانة) ، وهاتهم مشاهد الفقر والبؤس التى كان يعيش فيها . أما أدب روسيا الكبير ليف تولستوى ، فقد كان يرى فى الفلاحين وحدهم الصفاء والأخلاق الحقيقية والبساطة وحب العمل ..

ثم جاءت ثورة أكتوبر الاشتراكية ، وبعدها :

«رسخ انطباع بأن الحرب العالمية والحرب الأهلية قد مرت بجانب القرية دون أن يحدث بها تدمير ، وأن القرية لم تظهر تضامنا مع طبقة العمال ، ولم تساندها فى النضال الثورى العام»^(٩) .

دخلت القرية الروسية فى الفترة السوفيتية مرحلة جديدة من تاريخها ، وحل وقت إرساء نظام المزارع التعاونية فى القرية الروسية «الكلخزة»^(١٠) .

سُرعت السلطة السوفيتية الجديدة فى إرساء نظام «الكلخزة» ، فأرسلت الدعاة إلى القرى :

«من عمال المصانع ، وكانت المهمة صعبة ، فقد كان عليهم جمع شمل القرية والتعامل

ويلعب وصول العمال دافيدوف إلى قرية جريما تشي لوج دورا هاما في إعطاء دفعة لتطور أهم الأحداث في الرواية : تجميع قوى الفقراء والفلاحين النشيطين في القرية ، نزع الملكيات الزراعية ، الاجتماعات العامة ، تعميم أدوات الإنتاج ، النضال ضد طبقة الملاك الزراعيين (الكولاك) ، إيقاف عملية ذبح المواشي التي كان يقوم بها الكولاك .

ويرتكز تطور الأحداث في رواية (الأرض البكر) على فكرة الصراع الطبقي ، فنجد شخصيات الرواية تنقسم إلى فريقين متصارعين : فريق يدافع عن نظام ملكية الأرض القديم في القرية ويتزعمه في الرواية المزارع الكبير «أوستروفونوف» وهو من طبقة الكولاك ، وضابط الحرس الأبيض «بولوفتسوف» وغيرهم ، وفريق يحارب من أجل إرساء نظام «الكلخزة» الجديد ويمثله في الرواية «دافيدوف» ، و«ناجولنوف» ، و«رزاميونوف» ، وفقراء الفلاحين ومتوسطيهم .

إن إرساء نظام «الكلخزة» الجديد يتم من خلال صراع مرير يدور حول الأرض والملكية ، حول الأفكار الجديدة والأفكار القديمة . يقول المزارع أوستروفونوف للضابط بولوفتسوف :

«إلى الكولخوز ؟ لم يلحوا علينا كثيرا جدا بعد ، وما غدا سيعقد اجتماع لفقراء الفلاحين . جاءوا ليلفوننا به قبل أن يحل المساء . وظلوا يزعمون على جماعتنا منذ عيد الميلاد : «انضموا ، أجل انضموا» لكن الناس كانت ترفض تماما ، ولم يسجل أحد اسمه . ومن يقبل أن يصير عدوا لنفسه ؟ ولا بد أنهم سيلحون غدا أيضا . يقولون إنه قد قدم مساء اليوم عامل من مركز المنطقة ، وسيسوق الجميع إلى الكولخوز (المزرعة التعاونية) . وستكون النهاية لحياتنا ، ها أنت قد كدحت وكدحت حتى امتلأت يداك عقدا ،

أما رواية (الأرض البكر) لشولوخوف فهي تعد أهم الروايات السوفيتية عن «الفلاح والأرض» في إطار التغييرات الجديدة في القرية الروسية بعد الثورة السوفيتية ، وهي تعد كذلك أحد النماذج المعبرة عن سمات رواية «الواقعية الاشتراكية» التي تبوأ مكانة هامة في الفترة السوفيتية الماضية .

- ٣ -

ظهرت رواية (الأرض البكر) في جزئين ، صدر الجزء الأول عام ١٩٣٢ في مجلة (نوفى مير) أو (العالم الجديد) على امتداد ثمانية أعداد ، ثم نشرت فصول الجزء الثانى في جريدة (البرافدا) بدءاً من عام ١٩٥٤ .

عن الهدف من كتابة رواية (الأرض البكر) ، كتب شولوخوف موضحاً : «إعادة تربية الفلاحين في إطار روح الكلخزة» (٩) .

وتتناول رواية (الأرض البكر) وصف البناء الاشتراكي في القرية الروسية بعد الثورة في إطار نظام التجميع الزراعى التعاونى الذى كان يستهدف القضاء على الملكية الزراعية وإرساء نظام المزارع التعاونية (الكلخوزات) التى يتقاسم فيها الفلاحون العمل والإنتاج .

وتبدأ حركة الأحداث في الرواية مع وصول العامل دافيدوف من ليننجراد إلى قرية «جريما تشي لوج» في منطقة الدون في أُمسية من أُمسيات شهر يناير عام ١٩٣٠ .

ومن حديث دافيدوف مع سكرتير لجنة الحزب في المنطقة نعرف أن عملية بناء «الكلخوزات» الجديدة لا تزال في البداية وتلقى الصعوبات : «وضعنا الآن معقد بشكل خاص . نسبة المنضمين إلى التعاونيات في المنطقة لا تتجاوز (١٤٨) بالمائة» (١٠) .

الجديدة والانضمام إلى السلطة السوفيتية . إن هذه العملية تحدث عبر الدعاية المكثفة ، وتدرجياً يتناقص عدد المعارضين للسلطة السوفيتية .

في أحد الاجتماعات السرية التي يعقدها الضابط بولوفتسوف المناهض للسلطة السوفيتية ، وبينما كان يتناقص مع عشرين شخصا من القوزاق بخصوص إعداد «انتفاضة» لتحرير الدون من السلطة السوفيتية نسمع القوزاقى المعجوز يقول للضابط : «قررنا أن نمتنع عن القيام بتمرد ، طريقنا وطريقكم مختلفا تماما» (١٢) .

وتلعب اللقطات الجماعية في رواية «الأرض البكر» دوراً كبيراً في إبراز فكرة ديالكتيك «الوعى والتلقائية» . إن هذه اللقطات كما لو كانت تنظم حبكة الرواية ، فكل لقطة منها تبدو بمثابة بداية لتطور جديد في الحدث . وبالإضافة إلى ذلك فإن :

«ديناميكية اللقطات الجماعية في الجزء الأول من «الأرض البكر» تكشف «تلك الثورة في العقول» التي حدثت في وقت «الكلخزة» ، وتوضح الآلام التي تشكلت فيها الأشكال الجديدة من العمل الجماعى» (١٣) .

وتزخر اللقطات الجماعية بالديالوج متعدد الأصوات الذى لا يهتم الكاتب دائماً بتحديد مصدره ، ففي إحدى اللقطات الجماعية ، وبينما كان العامل دافيدوف يجتمع بحشد من الروس القوزاق والنساء والفتيات في إحدى المدارس للدعاية للأفكار الجديدة ، نسمع الحوار التالى من الحاضرين :

« — هل سيشتاع كل شيء ؟ »

« — والبيوت أيضا ؟ »

« — هل الكلخوز وقتى أم دائم ؟ »

« — ماذا سيكون من أمر الفلاحين الأفراد ؟ »

« — هل سيأخذون الأرض منهم ؟ »

« — والطعام مشاع أيضا ؟ »

واحدودب ظهرك ، والآن إلق ما عندك فى القدر العام : مواشيك ، وحبوبك ، ودواجنك ، وبيتك هو الآخر ، يعنى تخل عن زوجتك لصاحبك ، واذهب أنت إلى ... لا أكثر ولا أقل . احكم بنفسك ، يا ألكسندر انيسيموفيتش سأعطى الكولخوز ثورين (تمكنت من بيع الثورين الآخرين إلى مصلحة اللحوم) ومهرة ووليدها ، وكل الأدوات الزراعية ، والحبوب بينما يعطى الآخر سرواله الممتلىء بالقمل . سنضم ما عندى إلى ما عنده ، وبعد ذلك سنتقاسم الأرباح مناصفة ، أليس فى ذلك إهانة لى ؟ » (١٤) .

— ٤ —

ويتخذ الصراع الطبقي الذى يدور فى الرواية أشكالا درامية ويكتنفه العنف من جانب الفريقين المتصارعين حول الأفكار القديمة والجديدة .

إن انتصار الأفكار الجديدة لا يتحقق فى الرواية عن طريق العنف فحسب ، بل من خلال العملية المعقدة لديالكتيك «الوعى والتلقائية» التى تعد بمثابة نواة ودعامة فى متن رواية «الواقعية الاشتراكية» .

وتستند فكرة «ديالكتيك الوعى والتلقائية» على إمكان إحراز التقدم التاريخى من خلال بلوغ درجة عالية من الارتقاء بالوعى ، بمعنى أنه إذا أمكن التحكم فى الجانب «التلقائى» فى الإنسان بغية الوصول به إلى أعلى درجة من الوعى ، فيمكن ، حينئذ ، بلوغ التغيرات المطلوبة فى المجتمع ، من خلال توجيه هذا الوعى نحو الأهداف .

إن هذه الفكرة تتحقق فى الرواية من خلال تصوير العملية المعقدة من إعادة تشكيل وعى الفلاحين القوزاق ، التى تصل بهم فى النهاية إلى الاقتناع بالأفكار

وينهض من بين الحشد قوزاقي ليقول :

« .. أعتقد أن ضم الناس إلى الكولخوز يجب أن يتم بهذا الشكل : الناس الجادون في العمل الذين لديهم ماشية مضمون إلى «كولخوز» واحد ، والفقراء في «كولخوز» آخر ، والموسرون على حدة ، بالطبع ، أما الكسالى تماماً فينبغون ليتعلموا أسس العمل » (١٤) .

- ٥ -

في رواية (الأرض البكر) - خاصة - في الجزء الأول ، يتسع الفضاء الخارجى ويكتظ بالأحداث ، فتضيق المساحة المخصصة للعالم الداخلى للإنسان .

وقد قدم الناقدان كوجينوف وجاتشف ، في محاولة للتمييز بين الرواية الروسية الكلاسية والرواية السوفيتية التفسير التالى :

« عموماً وبشكل عام يمكن القول إن العنصر المحدد بالنسبة للرواية التى شيدها تولستوى ودستويفسكى هو الاضطلاع «بديالكتيك الروح» إذا فهمنا هذه المقولة بشكل متسع على أنها منهج الأشكال المتعددة للتصوير الفنى للعالم التى تمتلك وحدة محددة . فى غضون ذلك فإن الفكرة الأساسية فى رواية الواقعية الاشتراكية هى «ديالكتيك الحدث» ، «ديالكتيك المأثرة» إذا جاز هذا القول » (١٥) .

إن الجزء الأول من رواية (الأرض البكر) لشولوخوف يقدم نموذجاً لرواية «ديالكتيك الحدث» ، وهو أحد الاتجاهات الغالبة للرواية السوفيتية فى الفترة المبكرة بعد الثورة السوفيتية ، ذلك لأن البناء الفنى للجزء الأول ينهض على الحدث التاريخى المرتبط بإرساء نظام «الكلخزة» الاشتراكى .

ولهذا السبب نجد أن شولوخوف نادراً ما يهتم ببسط الشخصية أمام القارئ ، فهى لاتعنيه إلا فى إطار علاقتها بالأحداث :

«إن الشعور بارتباط التاريخ والإنسان ، الحياة الشخصية» والحياة التاريخية ، كان على درجة كبيرة مميزة للوعى الاجتماعى فى العشرينيات والثلاثينيات مما كان له تأثير على عملية تشكيل الوعى الفنى فى الرواية السوفيتية» (١٦) .

وفى غضون ذلك نجد أن أهم مقياس لتقييم الشخصية فى الرواية هو قدرتها على الإسهام الفعال فى الأحداث .

- ٦ -

يرسم شولوخوف فى (الأرض البكر) العديد من الشخصيات التى تتكشف أمام القارئ من خلال علاقتها بالفكرة الرئيسية التى تطرحها الرواية : إرساء نظام المزارع التعاونية الاشتراكية «الكلخزة» .

وتبرز شخصية العامل دافيدوف بوصفها إحدى الشخصيات المهمة فى رواية (الأرض البكر) ونموذج البطل الإيجابى : أحد العناصر الأساسية فى رواية «الواقعية الاشتراكية» .

إن دافيدوف مؤمن بقضية تغيير القرية وتحولها إلى نظام «الكلخزة» ، وهو أحد الدعاة الشيطيين الذين يتم من خلالهم تمكين النظام الجديد ، ولذا نجد أن مضمون شخصية دافيدوف يتكشف فى الحدث المتوتر ، فى اللقطة الجماهيرية .

ويضفى شولوخوف على بطله مظهر الإنسان الصلب فى الجدل ، الواقع من قضيته ، الصبور فى المناقشة مع الخصم ، القادر على إقناع الآخرين فى بساطة وتواضع .

في أحد الاجتماعات الجماهيرية التي كان يعقدها دافيدوف لإقناع الفلاحين القوزاق بالنظام الجديد ، كان الحاضرون ينصتون إلى دافيدوف كما يستمعون إلى أبرع راو :

« أنا نفسي أبها الرفاق عامل في مصنع كراستو بوتيلوف وقد أرسلني حزبنا الشيوعي والطبقة العاملة إليكم لأساعدكم في تنظيم الكولخوز والقضاء على الكولاك مصاصي دمائنا جميعا . سأتكلم بإيجاز . يجب أن تتحدوا جميعا في الكولخوز . وتجعلوا الأرض وكل أدواتكم ومواشيكم ملكا اجتماعيا لكم ، ولماذا الانضمام إلى الكولخوز ؟ لأن الاستمرار على العيش بالطريقة التي تعيشون فيها مستحيل ! ومصاعب الحبوب عندنا ترجع إلى أن الكولاك يخزنونها في الأرض حتى تتعفن ، ويقتضى انتزاع الحبوب منهم عنوة ! بينما أنتم يساعدكم أن تقدموا الحبوب للدولة ، لولا أنها قليلة عندكم . حبوب متوسطى الفلاحين وفقرائهم غير قادرة على أن تطعم الاتحاد السوفيتي . يجب أن يزرع المزيد منها . وكيف تستطيع أنت ، أبها الفلاح أن تزرع أكثر بمحراثك الخشبي أو ذى السكين الواحدة ؟ الجرار وحده يمكن أن يسفك . تلك هي الحقيقة ! أنا لا أعرف كم يحسرت الناس من الأرض عندكم في الدون بمحراث واحد خلال الخريف »^(١٧) .

ويحظى دافيدوف من بين شخصيات الرواية بعناية شولوخوف الذى يحاول الفوص في عالمه الدفين وماضيه : طفولته البائسة التى مهدت لتقبل الأفكار الجديدة ، والانخراط في الصراع الطبقي الذى نتعرفه من حديثه مع أندريه رازميونوف :

« تشفق عليهم .. ترضى لهم .. وهل أشفقوا هم علينا ؟ هل بكى الأعداء على دموع

أطفالنا ؟ هل بكوا على البشامى الذين قتلوهم ؟ هاهو أبى طرده من المصنع بعد الإضراب ونفوه إلى سيبيريا .. وكنا أربعة أطفال لأمى ، وكنت أنا ، أكبرهم ، فى التاسعة من عمري آنذاك .. ولم يكن لنا ما نأكله .. فنزلت أمى .. انظر إلى أين ! نزلت أمى إلى الشارع ، كى لانموت من الجوع... »^(١٨) .

ويلعب المونولوج الداخلى دورا فى كشف العالم الدفين لدافيدوف الذى يخلع عليه الكاتب مشاعر الحزن والتوق إلى حياة أفضل .

- ٧ -

فى رواية الواقعية الاشتراكية تسقط الحدود بين الأزمنة ويتقاطع الماضى والحاضر والمستقبل . إن شولوخوف يصور فى (الأرض البكر) الحاضر على أنه امتداد طبيعى لأحداث الماضى : الثورة الاشتراكية والحرب الأهلية التى أدت إلى حتمية البدء فى بناء حاضر جديد .

ورغم الصعوبات التى نكتنف الحاضر فى الرواية (بناء الكولخوز) إلا أن الكاتب ، من موقع «الحزبية» والإيمان «بالأفق الاشتراكي» يبشر بالمستقبل : نهاية «الملكية» فى الواقع وفى نفوس البشر ، وحلول «ربيع الكولخوز» .

إن الحلم والإيمان بالمستقبل يتخلل مونولوج الشخصيات فى الرواية ، فحين ينظر دافيدوف إلى الطفل فيدوتكا ابن القوزاقى أوشاكوف فإنه لا ساوره شك فى المستقبل السعيد الذى ينتظره :

« سنبنى لهم حياة طيبة . حقيقية ! الآن يرتدى فيدوتكا قبعة أبيه القوزاقية الطراز ، وبعد عشرين عاما سيقبل هذه الأرض

بمحراث كهربائي . لأظنه سيضطر إلى ما اضطررت أنا إلى القيام به ، بعد وفاة أمي : أغسل ثياب إخوتي ، وأرقع ، وأحضر الطعام ، وأجري إلى المصنع ... أمثال فيسدونكا سيكونون سعداء ، حقيقة » (٢٩) .

ويساعد المنظر الطبيعي على إشاعة جو ترقب المستقبل ، فالمنظر الطبيعي في رواية شولوخوف يقوم بوظيفة جمالية وبنائية هامة ، ذلك لأن :

« ترقب الربيع في الطبيعة الذي يتخلل التراجعات في الرواية كما لو كان ينبيء بربيع العلاقات الإنسانية الجديدة ، كأنه أول جدول يخترق لنفسه طريقا بين الثلج الذائب المستقر . إن وصف الطبيعة في « الأرض البكر » يجذب القارئ بشدة نحو الربيع المنتظر من مدة طويلة ... » (٣٠) .

وأحد هذه المناظر نقابله في افتتاحية الرواية ، حيث تتأهب الطبيعة لاستقبال الربيع :

« نفوح رائحة عذبة من بساتين الكرز في نهاية شهر يناير ، وقد نفحتها أنفاس الدفء الأولى . وفي الظهيرة ، في الأماكن المحجوبة من الريح (إذا كانت الشمس تدفئ) تمتزج الرائحة الشجية المنبعشة بخفوت من قشرة الكرز ، بالرطوبة العذبة للثلج الذائب ، وبأنفاس الجبارة العتيقة للأرض من تحت الثلج ، من تحت ... » (٣١) .

- ٨ -

هل أتى الربيع إلى القرية الروسية بعد إرساء « الكلخزة » ؟ من عباءة رواية « الأرض البكر » وفي جدال معها انعكست في كتابات « الموجة الجديدة » صورة جديدة للقرية الروسية مابعد « الكلخزة » . وقد ظهرت

بواكير هذه الكتابات في فترة الخمسينيات بعد موت ستالين (١٩٥٣) ، ففي هذه الفترة بدأ الأدب يقترب أكثر من الواقع ومشاكله الحقيقية ، ومن الإنسان وعالمه الداخلي ، وبدأ تمرد الأدب على الأطر المحددة لفن الواقعية الاشتراكية (الموقع الطبقي ، الأفق الاشتراكي الشورى ، المثال الإيجابي) : بدأ يتضح في الأدب الخط الناقد الذي ارتبط بتقييم الحقبة الستالينية في الاتحاد السوفيتي وبتجربة « الكلخزة » التي وجدت انعكاسا لها في « نثر القرية » .

ساهم « نثر القرية » في بلورة الاتجاه الجديد في الأدب الذي أظهر « انعطافا خاصا نحو التبصر والبساطة والديموقراطية والحرية » (٣٢) ، كما أذن ببداية مرحلة جديدة في تطور الفكر الروائي في :

« النثر الملحمي الذي كان يتجه بعيدا خارج كلمة المؤلف الراسخة ، نحو مرحلة جديدة في تطور الفكر الروائي ، حيث الوضع الجديد لكلمة البطل وخطاب المؤلف » (٣٣) .

وقد اتسم النثر الجديد بالخط الاجتماعي التحليلي للواقع ، فظهرت في مؤلفات « نثر القرية » الصورة التي آلت إليها القرية الروسية بعد إرساء نظام « الكلخزة » الاشتراكي ، والحال التي آل إليها الفلاح .

ماذا حدث مع الفلاح والقرية الروسية بعد « الكلخزة » ؟ لقد أدى الاتجاه إلى التصنيع ، وانتزاع الأرض من الفلاح إلى انصراف جزء من سكان القرية إلى المدينة وانسلاخهم عن طبقتهم وعشيرتهم والانخراط في طبقة العمال الصناعيين :

« الفلاحون قبل الثورة السوفيتية كانوا يشكلون حوالي (٨٥ ٪) من سكان روسيا ، ثم أخذ يتزايد تعداد سكان المدينة على حساب سكان القرية والهجرة منها ، حتى إن الإحصاءات تقول إنه في عام ١٩٦٦ صار

«بيوت بعضها مؤلف من طابق واحد ،
وبعضها من طابقين ، ولكنها جميعا بأفنية
مسقوفة ضخمة وأسقف بعليات . حقول
البطاطس قرب البيوت جرداء ، وقد تمددت
سيقانها البيضاء على الأرض كأنها السياط .
وبدت أحيانا كثيرة بعض الأكواخ غير
المأهولة ، مسترة نوافذها دون زجاج ، والريح
تصفر فيها كأنها سيدة هذه المنازل . كما لو
فى المقبرة . والألواح الخشبية لواجهات
العديد من البيوت الهرمة كانت مشعلة
للحطب ، وفى بعض الأطراف بدت بوضوح
حواف القطع الجديدة . واضح أن ذلك قد
أصبح عادة ، يقطع أحدهم .. ويتابع
آخرون . وعلى مدى كيلو متر كامل لم
تكن هناك أية عمارة جديدة مبنية فى الأعوام
الأخيرة» (٢٦) .

إن عملية انتزاع الملكية من المزارعين وضمهم إلى
«الكولخوزات» لم تجلب سوى الضياع النفسى والمادى
للإنسان والقرية ، هكذا حال ستيبان فى الرواية :

«عام ١٩٣٠ كان يمتلك بقرتين ،
وحصانين ، ومهرا وزهاء عشر غنمات ،
وبحق اعتبر واحدا من أغنى الملاك فى القرية .
وبعد عام عزم على الانتساب إلى كولخوز
«الطريق الجديد» كان آخر فلاح فى
بيكاشينو تقريبا ينضم إلى الكولخوز ،
وأصبحت حياة ستيبان بعد ذلك عملة لامعنى
لها . راح يطوف كالمرضى لمدة سنتين . بظفر
فى الصباح إلى ساحة الدار ، ويرمق الإسفل
فلا يرى غير الفراغ ، حفنة جافة من روث
البهائم ، وزغبير وبر الحصان فى شقوق
الملف . هذا ما تبقى مما كان...» (٢٧) .

عدد المواطنين فى المدينة (١٢٣٧) مليون
نسمة ، أما فى القرية فى تلك الفترة فقد
كان يعيش ويعمل (١٠٨٥) مليون
نسمة» (٢٤) .

لقد أدت هجرة الفلاح من القرية الروسية إلى النبل
من «حضارة الفلاحين» ، ذلك لأنه :

«بالنسبة للفلاحين لم يكن الحديث يجرى
فقط عن اختيار مهنة مربحة أكثر ، إن
الانصراف من القرية كان يعنى بالنسبة لهم
الانفصال عن كل شئ كان يضى على
حياتهم الجمال والمغزى ، كما كان يعنى
الابتعاد عن نظام القيم الأخلاقية والعيش فى
عالم يفتقد إلى المغزى الداخلى والتبشير
الأخلاقي» (٢٥) .

وقد انعكس فى «نثر القرية» الجديد موتيفات زوال
القرية القديمة وانهيار نمط الحياة الريفية التقليدية ،
وتجسدت صورة الفلاح الذى انسلخ عن عشيرته وبات
فى مفترق الطرق ، وذلك كما فى أعمال الأدباء
إبراموف ، وتيندرباكوف ، وانتونوف ، وشوكشين ،
وراسبوتين وغيرهم .

- ٩ -

والقرية الروسية بعد إرساء «الكلخزة» : فقيرة ،
جرعاء ، هجرها أهلها ، تمتلئ بالمعاناة .. هكذا تبدو
صورة القرية الروسية فى إنتاج الأدب فيودور إبراموف
(١٩٣٠ - ١٩٨٣) الذى يعد من أبرز ممثلى «نثر
القرية» الجديد والمُلقب بـ «تولستوى المعاصر» .

فى رواية (الإخوة والأخوات) (١٩٥٨) يصف
إبراموف من خلال الموقع المونولوجى للكاتب وعبر وعى
أحد أبطاله الحالة التى آلت إليها القرية بعد «الكلخزة»
فى منطقة «بيكاشينو» :

حال الفلاحين إلى حد الجوع «خروجاً على الحقيقة ، وعلى الضمير» (٢٨) .

إن إعادة تفسير (الأرض البكر) يأتي في إطار مراجعة شاملة لوضع الفن الروائي في الفترة السوفيتية ، وبوأكب الحديث عن «أزمة» الرواية السوفيتية والفكر الروائي في هذه الفترة ، وهي «الأزمة» التي اقترنت في بعض الكتابات «بأزمة الشخصية» في الواقع السوفيتي ، وتراجع الفن الروائي الحقيقي أمام المحاولات المتعجلة «لجمع العالم» في عصر «الاشتراكية الناضجة» (٢٩) .

ومن جديد يطرح موضوع «الفلاح والأرض» نفسه في الواقع الاجتماعي والثقافي في روسيا ..

ومن جديد تتجه الأنظار إلى (الفلاح والأرض) ولكن من منظور جديد .

وتتبدل المصور ، فتتبدل معها التصورات والتقسيمات ، رواية (الأرض البكر) التي كانت مقررة على طلبة المدارس ونال عنها شولوخوف أرفع الأوسمة الأدبية ، وأخرجت فيلماً سينمائياً ، هذه الرواية تعاني الآن من الهجوم والنقد بعد إدانة سياسة «الكلخزة» . ويتركز الهجوم - خاصة - على الجزء الثاني من الرواية الذي صدر في الخمسينيات ، ففي هذا الجزء يستمر العامل دافيدوف مسترسلاً في الحلم بالكولخوز المزدهر في وقت كانت تتعثر فيه تجربة «الكلخزة» بعد المعاناة والمجاعات الجماعية في القرية الروسية في فترة ١٩٣٢ - ١٩٣٣ .

لقد شاهد النقد في تجنب شولوخوف لوصف الواقع الحقيقي للقرية في بداية الخمسينيات في منطقة الدون حيث تجرى أحداث الرواية ، وفي وقت وصل فيه

المراجع والمواش :

- (١) م . كوزينسوف ، طرق تطور الرواية السوفيتية ، موسكو ، ١٩٧١ ، ص ٣ .
- (٢) المرجع السابق ، ص ٤ .
- (٣) انظر : د . ليخاشوف ، تطور الأدب الروسي في القرون (١٠ - ١٨) المصور والأساليب ، ليننجراد ، دار العلم ، ١٩٧٣ ، ص ٦ .
- (٤) ف . بير بوكوف ، المقدمات الفنية لميخائيل شولوخوف ، موسكو ، ١٩٨٠ ، ص ٢٥ .
- (٥) سوف أستخدم مسمى الكلخزة بمعنى إرساء نظام المزارع التعاونية الجماعية .
- (٦) بير بوكوف ، (مرجع سابق) ، ص ١٦٤ .
- (٧) القوزاق هم الفلاحون الروس الأقنان الهاربون من الاضطهاد إلى أطراف روسيا ما بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر (١٥ - ١٧) المعروفون بحسبهم للحرية ، وقد استوطن بعضهم منطقة الدون التالية .
- (٨) عن تاريخ الأدب الروسي السوفيتي ، في أربعة أجزاء ، ح ٤ ، موسكو ، دار نشر العلم ، ١٩٧١ ، ص ١٧٧ .
- (٩) عن كونساتانتين برهما ، الدون الهادئ يحارب روسوف ، ١٩٨٣ ، ص ٣٢ .
- (١٠) أحيل القارئ إلى ترجمة عربية لرواية الأرض البكر ترجمتها غالب طعمة فرمان وصدرت عن دار نشر «رادوغا» فرع طشقند في الاتحاد السوفيتي عام ١٩٨٦ ، العنوان في الترجمة «أرضاً البكر» وربما يكون العنوان الأصوب «الأرض البكر المستنهضة» ولكن من باب الاختصار أوردت في النص عنوان «الأرض البكر» ، وسوف أقتبس عن الترجمة بعد مراجعتها على أصل الرواية بالروسية ، الصادر في موسكو عام ١٩٧١ ، عن دار نشر العامل الموسكوفي .
- (١١) انظر الترجمة العربية ص ١٨ ، الأصل ص ٣٦ .
- (١٢) المرجع السابق ، الترجمة ص ٣٤ ، الأصل ص ٤٧ .

- (١٣) ل . باكمينكو ، إنتاج شولوخوف ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٤٩٩ .
- (١٤) الأرض البكر بالعربية ص ٩١ ، بالروسية ص ٨٨ .
- (١٥) عن نظرية الأدب ، موسكو ، دار نشر العلم ، ١٩٦٤ ، ص ١٦٨ .
- (١٦) ي . سكورو سيلوفا ، النشر الروسى السوفيتى فى المصنفات والفلاحيات ومصادر الرواية ، موسكو ، ١٩٨٥ ، ص ١٣ .
- (١٧) الأرض البكر بالعربية ص ٤١ ، بالروسية ص ٥١ .
- (١٨) نفسه ص ٨٧ ، ص ٨٥ .
- (١٩) نفسه ص ٣١٣ - ٣١٤ ، ص ٢٤٨ .
- (٢٠) ل . باكمينكو ، (مصدر سابق) ، ص ٥١٠ .
- (٢١) الأرض البكر بالعربية ص ١٣ ، بالروسية ص ٣٣ .
- (٢٢) م . باخنين ، جماليات الإبداع الأدبى ، موسكو ، ١٩٧٩ ، ص ٣٣٦ .
- (٢٣) ي . دورينكو ، أزمة الرواية ، مجلة فوبروس ليتيراتورى (قضايا الأدب) ، موسكو ، عدد ٦ ، ١٩٨٩ ، ص ١٤ .
- (٢٤) عن ف . سورجانوف طابع الوقت (النشر السوفيتى ، التجربة ، القضايا ، المهام) ، مجلة فوبروس ليتيراتورى ، موسكو ، عدد ١٠ ، ١٩٨٥ ، ص ١٠ .
- (٢٥) إ . شافار بليليتش ، طيفان إلى مفصل واحد فى كتاب الموقع ، موسكو ، ١٩٩٠ ، ص ٦٧ .
- (٢٦) أحيل القارىء إلى الترجمة العربية لرواية ف . إيراموف الإخوة والأخوات ، الصادرة عن دار نشر رادوغا ، موسكو ، ترجمة أيمن أبو الشاهر ، وسعدى المالح ، ص ٦٤ .
- (٢٧) المرجع السابق ، ص ٣٠ - ٣١ .
- (٢٨) عن ف . ليتفينوف دروس الأرض البكر ، مجلة فوبروس ليتيراتورى عدد ٩ - ١٠ ، ١٩٩١ ، ص ٣١ .
- (٢٩) انظر على سبيل المثال ي . دورينكو ، أزمة الرواية مجلة فوبروس ليتيراتورى ، عدد ٦ ، ١٩٨٩ ، ص ٣ - ٣٥ .

مكتبة
الشيخ
الشيخ
الشيخ

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



مركز بحوث وتطوير علوم إلكترونية